

Estudios Característicos

Bernardo Cardona

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Especialización en Artes
Medellín
2007

Estudios Característicos

Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales

Bernardo Cardona

Monografía y Creación Artística

Asesor

Andrés Posada Saldarriaga

Magíster en Composición. The Mannes College of Music, Nueva York
Docente Universidad EAFIT

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Especialización en Artes
Medellín
2007

CONTENIDO

	Página
RESUMEN	6
PRIMERA PARTE: MONOGRAFÍA	7
Introducción	8
1. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA	9
1.1 MARCO CONCEPTUAL	9
1.1.1 Justificación y contextualización	9
1.1.2 Antecedentes	9
1.1.3 Pertinencia artística, social e histórica	10
1.1.4 Delimitación de conceptos	11
1.1.4.1 <i>Estudios para guitarra</i>	11
1.1.4.2 <i>Elementales</i>	11
1.1.4.3 <i>Músicas colombianas tradicionales</i>	11
Listado de Guillermo Abadía Morales, 1970	12
Listado de las <i>Cartillas de Iniciación Musical</i> , 2004	12
Músicas comerciales	13
1.1.5 Criterios mínimos en la composición de los estudios	14
1.2. OBJETIVOS	15
1.2.1 Objetivo general	15
1.2.2 Objetivos específicos	15

1.2.2.1	Primero	15
1.2.2.2	Segundo	15
1.2.2.3	Tercero	15
1.3.	METODOLOGÍA	16
1.3.1	Plan de los estudios	16
1.3.2	Etapas	17
1.3.2.1	Etapa preliminar	17
1.3.2.2	Etapa compositiva	17
1.3.2.3	Etapa editorial	17
1.3.3	Plan metodológico	18
1.3.3.1	Cuadro metodológico	18
1.3.3.2	Diagrama metodológico	20
1.3.3.3	Cronograma	21
2.	COMENTARIOS A LOS ESTUDIOS	22
2.1	Modificaciones al plan de estudios	22
2.2	Clasificación	23
2.2.1	Región Andina	25
2.2.1.1	Eje de músicas andinas del centro occidente	25
	<i>Bambuco</i>	25
	<i>Pasillo canción</i>	26
	<i>Trovas antioqueñas</i>	27
2.2.1.2	Eje de músicas andinas del centro oriente	29

<i>Pasillo fiestero</i>	29
<i>Fox</i>	30
<i>Torbellino</i>	32
2.2.1.3 Eje de músicas andinas del centro sur	33
<i>Guabina</i>	33
<i>Danza</i>	35
<i>Guabina-Bambuco-Pasillo</i>	36
2.2.1.4 Eje de músicas andinas del sur occidente	40
<i>Bambuco fiestero</i>	40
2.2.2 Región Atlántica	41
2.2.2.1 Eje de músicas de pitos y tambores	41
<i>Cumbia (sobre tambora)</i>	41
<i>Cumbia (sobre llamador)</i>	42
<i>Porro</i>	44
2.2.2.2 Eje de músicas vallenatas	46
<i>Merengue</i>	46
<i>Paseo</i>	48
<i>Puya</i>	50
2.2.3 Región Pacífica	52
2.2.3.1 Eje de músicas del Pacífico norte	52
<i>Alabao-Bunde</i>	52
<i>Arrullo</i>	53
2.2.3.2 Eje de músicas del Pacífico sur	54

<i>Juga</i>	54
2.2.4 Región Llanera	58
<i>Por Corríó</i>	58
<i>Por Derecho</i>	60
<i>Chipola</i>	62
2.2.5 Región Insular	65
<i>Calypso</i>	65
<i>Mento</i>	66
<i>Schottisch</i>	68
3. CONCLUSIONES	71
4. BIBLIOGRAFÍA	72
5. DISCOGRAFÍA	74
SEGUNDA PARTE: TRES ENSAYOS	76
1. El proceso creativo	77
2. Espacio musical	81
3. Ritmo y forma	83
TERCERA PARTE: ESTUDIOS CARACTERÍSTICOS	87
<i>Bambuco</i>	88
<i>Pasillo canción</i>	89
<i>Trovas antioqueñas</i>	90
<i>Pasillo fiestero</i>	91

<i>Fox</i>	93
<i>Torbellino</i>	95
<i>Guabina</i>	97
<i>Danza</i>	99
<i>Guabina-Bambuco-Pasillo</i>	101
<i>Bambuco fiestero</i>	103
<i>Cumbia (sobre tambora)</i>	105
<i>Cumbia (sobre llamador)</i>	107
<i>Porro</i>	109
<i>Merengue</i>	111
<i>Paseo</i>	112
<i>Puya</i>	114
<i>Alabao-Bunde</i>	116
<i>Arrullo</i>	118
<i>Juga</i>	119
<i>Por Corríó</i>	121
<i>Por Derecho</i>	123
<i>Chipola</i>	125
<i>Calypso</i>	127
<i>Mento</i>	128
<i>Schottisch</i>	129

RESUMEN

Este documento consta de tres partes.

La primera parte es la Monografía. En su primer capítulo: *DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA* se hace una exposición del proyecto a partir del cual se desarrolló la composición de los *Estudios Característicos*. Allí se expone el plan de trabajo según su objetivo general: componer un grupo de veinticinco estudios para guitarra solista sobre músicas colombianas tradicionales, que cumplan al menos con los siguientes criterios:

- Síntesis de elementos de la música que le sirve de inspiración.
- Identificación de la música que le sirve de inspiración.
- Sencillez técnica y musical.
- En caso de conflicto entre los dos anteriores criterios, primará el de identificación.
- Brevedad.
- Equilibrio.
- Interés estético.

En el segundo capítulo: *COMENTARIOS A LOS ESTUDIOS* se presentan los hechos más relevantes del proceso de creación, una descripción de los elementos que caracterizan cada estudio y algunas guías para su ejecución.

La segunda parte: *TRES ENSAYOS* contiene tres disertaciones breves sobre el proyecto. Dichos ensayos fueron escritos para asignaturas de la Especialización en Artes y abordan los problemas trabajados durante el proceso de creación desde perspectivas diferentes.

La tercera parte *ESTUDIOS CARACTERÍSTICOS* contiene las partituras de los veinticinco estudios con las digitaciones escritas.

PRIMERA PARTE

MONOGRAFÍA

identidad. (Del b. lat. *identitas*, *-ātis*). f. Cualidad de idéntico. || 2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. || 3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. || 4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

Diccionario de la Real Academia Española

“A real tradition is not the relic of a past irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present.”¹

Stravinsky, Igor.

Poetics of Music in the form of six lessons.

INTRODUCCIÓN

La idea de abordar este proyecto surgió después de adquirir algunas experiencias en dos oficios y ejercicios diferentes.

El primero es la composición musical. Varias de mis obras han tenido mucha aceptación entre músicos y estudiantes, además de haber recibido (algunas de ellas) premios y menciones en concursos nacionales de composición. Esto tal vez se deba (en parte) a que las búsquedas que propongo son comunes a buena cantidad de músicos de nuestro país y a que he encontrado en las músicas colombianas tradicionales una enorme cantidad de recursos que, casi sin proponérmelo, se han vuelto fundamentales en la construcción de mi propio lenguaje musical, lenguaje que a la vez se nutre de las fuentes de la música académica.

El otro ejercicio es el de la docencia de guitarra clásica. Sucede a veces que no se encuentra material adecuado para los diferentes niveles de desarrollo de los estudiantes. Si se clasifican los niveles de dificultad en bajo, intermedio y alto, la música tradicional colombiana para guitarra ofrece casi en su totalidad obras de nivel alto, algunas de nivel intermedio y unas, muy pocas, de nivel bajo. Es en estos dos últimos niveles donde se requiere crear obras para la iniciación en la música tradicional colombiana. Más que obras, sería de gran utilidad componer una colección sistematizada de estudios.

¹ *“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado irrecuperable; es en una fuerza viva que anima e instruye al presente.”*

1. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA

1.1 MARCO CONCEPTUAL

1.1.1 JUSTIFICACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

La historia de la guitarra clásica en Medellín es reciente. Los primeros guitarristas clásicos antioqueños comenzaron a formarse hace unas cinco décadas y la mayoría viven hoy en día: Jaime Gallego (fallecido), Eduardo Gaviria, Rufino Duque Naranjo, Alberto Mesa y Rodrigo Montoya, entre otros. Al comienzo no era fácil obtener métodos y repertorio; este hecho ha cambiado sustancialmente con la evolución de los medios de comunicación, especialmente con la Internet. Hoy en día se puede decir que la oferta es abrumadora.

Después de una paciente y esmerada labor llevada a cabo por los maestros locales de guitarra durante estas cinco décadas (Edo Polanek, Alberto Mesa, Darío Betancur, Carlos Vieira, Jesús Marín y Roberto Fernández, entre otros), se ha alcanzado un nivel guitarrístico de competencia global. Varios de los egresados de guitarra del último lustro han sido admitidos en programas de postgrado en universidades europeas y norteamericanas, amén de las latinoamericanas: Jorge Molina, Alejandro Valencia y Julián Cardona, entre otros. Además se observa un entusiasta interés entre los aprendices (y aquí me incluyo) por las músicas colombianas tradicionales. Suena algo paradójico que en estos tiempos de globalización, la construcción de una identidad musical nacional se perfile como un paradigma; paradigma que abarca todos los ámbitos, desde el puramente comercial hasta el académico. Enhorabuena.

Durante las pasadas tres décadas se ha producido y consolidado un repertorio de música colombiana para la guitarra solista que en los últimos años se ha venido difundiendo entre los guitarristas de todo el país. Sin embargo muchos de los estudiantes encuentran dificultades para aproximarse a estas obras, las cuales, en su mayoría, exigen del alumno un alto nivel técnico y musical.

1.1.2 ANTECEDENTES

Los fundamentos sobre los que se cimienta un buen guitarrista clásico están siempre dados por los *Estudios*. Los estudios son obras cuya característica principal consiste en desarrollar un problema técnico y musical específico sobre el cual el estudiante puede centrar toda su atención. El universo de la guitarra cuenta con gran cantidad de excelentes estudios que abarcan desde el período Clásico hasta la Vanguardia. Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Francisco

Tárrega, Napoleón Coste, Dionisio Aguado, Emilio Pujol, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Stephen Dodgson & Hector Quine, son compositores y guitarristas que han creado series sistematizadas de estudios que son obligatorios en las escuelas de todo el mundo. En ellos se enfrentan múltiples aspectos técnicos y musicales: ejecución de escalas, arpeggios, acordes, conducción de voces, contrapunto, cantos con el dedo anular o pulgar, cantos en una cuerda específica, polirritmias, realce de voces individuales sobre un acompañamiento, desplazamientos en el diapasón... La lista es copiosa.

Existe una edición hecha por la casa francesa Salabert en 1999. Su autor es el compositor y guitarrista colombiano Joaquín Riaño y consta de quince piezas en forma de estudio sobre músicas colombianas, más exactamente andinas. Sólo hasta ahora están siendo conocidas en nuestro medio. Son piezas creadas con fines pedagógicos y cumplen con el criterio de trabajar lo más elemental. Asumiendo la clasificación ya referida, dichos estudios corresponden a un nivel bajo-bajo.

Un trabajo que aborda la misma problemática, no para la guitarra sino para el piano, es *De negros y blancos en blancas y negras* del compositor Jesús Alberto Rey. Esta obra, ganadora de la Beca de Creación COLCULTURA en 1996, consta de un grupo de piezas breves y sencillas, escritas para que los estudiantes de piano tengan una iniciación en las músicas colombianas.

En un marco más amplio, se deben señalar los múltiples arreglos para orquesta sinfónica y banda sinfónica que abarcan diferentes grados de dificultad, los cuales han sido elaborados para los Programas Nacionales de bandas y orquestas del Ministerio de Cultura.

Por último hay que mencionar algunas monografías de grado desarrolladas por estudiantes de la primera cohorte de esta Especialización en Artes, las cuales abordan la problemática de las músicas colombianas tradicionales desde la composición y la interpretación: *Transformaciones cromáticas, suite concierto* de Jairo Cardona, *Composición de música para saxofón basada en ritmos colombianos* de Jonny Pasos y *En el espíritu popular colombiano, propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra* de Julián Cardona.

1.1.3 PERTINENCIA ARTÍSTICA, SOCIAL E HISTÓRICA

Las músicas tradicionales colombianas presentan problemas particulares que no alcanzan a ser abarcados por los estudios para guitarra mencionados más arriba (básicamente el manejo de las polirritmias y el de los acentos contrastantes entre melodías y acompañamientos), y es aquí donde los estudiantes interesados en iniciarse en la interpretación de la música colombiana encuentran un vacío. Compositores como Gentil Montaña y Clemente Díaz, entre otros, han creado

estupendos estudios sobre aires colombianos, pero estas piezas no están agrupadas de manera sistemática.

De ahí nace la necesidad y la idea de crear un grupo de estudios que sean accesibles en lo técnico, de alta factura en lo estético y que además exploren otras sonoridades, acordes con las búsquedas y hallazgos de los nuevos compositores. El propósito último es que esta colección de estudios se constituya en un compendio general para la iniciación en la música colombiana, ofreciendo al estudiante de guitarra herramientas para enfrentar las obras más avanzadas del repertorio guitarrístico colombiano.

1.1.4 DELIMITACIÓN DE CONCEPTOS

1.1.4.1 Estudios para guitarra

El término *Estudios* se refiere a los conceptos expuestos en el primer párrafo del numeral 1.1.2 Antecedentes.

1.1.4.2 Elementales

En un primer momento este proyecto se tituló “*Estudios elementales*” bajo dos connotaciones: la primera se refiere a la simplicidad técnica; la segunda se refiere al uso de elementos constitutivos y característicos de las diferentes músicas tradicionales colombianas.

Al concebir el proyecto se planeó limitar la dificultad técnica de los estudios al nivel más elemental, esto causó que las primeras versiones resultaran ambiguas en cuanto a la identificación de los géneros; se descubrió que muchos de estos precisan grados de dificultad un poco más altos para conseguir su identificación. De modo que se replanteó la exigencia técnica y se estableció que ésta sería la mínima necesaria para lograr la identificación de las diferentes músicas. Al final del proceso de composición se decidió cambiar el título del proyecto por el de “*Estudios Característicos*” que es más sugestivo y acorde con el espíritu de la obra.

1.1.4.3 Músicas colombianas tradicionales

El concepto *Músicas colombianas tradicionales* se refiere a los géneros musicales enumerados a continuación. La primera lista proviene de un texto publicado en 1970; la segunda de uno publicado en 2004. En ambas listas se mencionan básicamente los mismos géneros, lo interesante está en la clasificación de los

mismos. La primera clasificación se ciñe a la consabida división del territorio colombiano en cinco regiones geográficas. La segunda es más específica y contempla once divisiones territoriales e incluye formatos instrumentales.

Listado de Guillermo Abadía Morales, 1970²

En su “*Compendio general de folklore colombiano*”, Guillermo Abadía Morales, ofrece un amplio catálogo de ritmos y aires colombianos clasificados por regiones. A continuación se citan apartes del índice:

- “- *Tonadas y cantos mestizos de la Zona Andina:*
 - *Bambuco, torbellino, guabinas, rajaleña, sanjuanero, guaneña, bunde tolimense, caña y cañabrava, vueltas antioqueñas y fandanguillo criollo, pasillo, danza criolla.*
 - *Tonadas y cantos mestizos de la Zona Llanera:*
 - *Joropo, galerón, zumba-que-zumba, pasaje, seis y variedades.*
 - *Tonadas y cantos mulatos y negros de la zona litoral atlántico:*
 - *Cumbia, bullerengue, y chandé, mapalé, abozado, gaita o porro palítiao, puya o porro tapao, zafra, cantos de vaquería, cantos de Lumbalú, paseo y son, merengue.*
 - *Tonadas y cantos mulatos y negros de la zona litoral pacífico:*
 - *Currulao, patacoré, berejú, aguabajo, maquerule, tango, andarele, madrugá, tigarandó, saporondó, calipso chocoano, tamborito chocoano, juga, caramba, pregón, bunde o chigualo, alabao, salve, arrullo, villancico, romance, danza chocoana, contradanza, polka, mazurca, jota...”*

Faltan en este listado las regiones de la selva amazónica y de San Andrés y Providencia.

Listado de las *Cartillas de Iniciación Musical*, 2004³

Con la implementación del Proyecto de Músicas Tradicionales y del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de la República de Colombia surgió la propuesta de clasificar los géneros tradicionales colombianos alrededor de los Ejes de Música Tradicional. Los siguientes apartes pertenecen a las *Cartillas de Iniciación Musical* editadas por el Ministerio de Cultura de Colombia:

² Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol. 24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Edición. Bogotá 1977. pp. 8 y 9

³ Franco Duque, Luis Fernando. *Música andina occidental, entre pasillos y bambucos. Cartillas de iniciación musical*. Ministerio de Cultura, República de Colombia. Bogotá. 2004. p.4

“Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y, por ende, una especial identidad; además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos. Así, se proponen los siguientes ejes:

- eje de músicas isleñas: músicas de shotiss, calipso, zoka y otros.*
- eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.*
- eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile canta'o, banda pelayera, y otros; con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.*
- eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía con músicas de porro chocoano, abzaos, alabaos, y otras prácticas vocales.*
- eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.*
- eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.*
- eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.*
- eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de san juanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.*
- eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.*
- eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.*
- eje de músicas de la Amazonia: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países; músicas híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.”*

Músicas comerciales

La riqueza musical de Colombia ha producido la elaboración, estilización y comercialización de múltiples propuestas musicales. Estas son expresiones urbanas fundamentadas en músicas tradicionales y muchas de ellas demuestran una calidad notable. En estas músicas se puede encontrar una gran variedad de elementos propios de las músicas originarias transformados para los gustos ciudadanos; estos géneros hacen acopio y reelaboración de las tradiciones musicales y las aplican en otros formatos. Las mejores de estas propuestas han pasado a formar parte de la tradición musical popular del país. Por ello se convierten en fuentes valiosas de información para este proyecto. Sólo para dar algunos ejemplos se pueden mencionar los nombres de músicos como Lucho

Bermúdez, Pacho Galán, Guillermo Buitrago, Emiliano Zuleta, Garzón & Collazos y Obdulio & Julián, entre muchos otros.

1.1.5 CRITERIOS MÍNIMOS EN LA COMPOSICIÓN DE LOS ESTUDIOS

Este proyecto está fundamentado en la composición musical. No se trató de hacer transcripciones, arreglos o adaptaciones de obras musicales preexistentes, sino de usar los elementos que caracterizan las diferentes músicas en la composición de obras nuevas. Eventualmente pueden aparecer alusiones, especialmente a melodías o a diseños melódicos recurrentes en cada uno de los géneros; pero el impulso creador es exploratorio.

Cada estudio debe cumplir al menos con los siguientes criterios:

- Síntesis de elementos de la música que le sirve de inspiración.
- Identificación de la música que le sirve de inspiración.
- Sencillez técnica y musical.
- En caso de conflicto entre los dos anteriores criterios, primará el de identificación.
- Brevedad
- Equilibrio.
- Interés estético.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 OBJETIVO GENERAL

Componer un grupo de veinticinco estudios breves para guitarra solista empleando elementos constitutivos y característicos de las diferentes músicas tradicionales colombianas.

1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.2.2.1 Primero

Identificar y extraer los elementos musicales constitutivos y característicos de los diferentes géneros colombianos.

1.2.2.2 Segundo

Seleccionar, elaborar y aplicar los elementos más idóneos para el medio instrumental de la guitarra solista en la creación de los estudios.

1.2.2.3 Tercero

Revisar, corregir, clasificar e imprimir los estudios.

1.3. METODOLOGÍA

Dada la hipótesis de que cada estudio debe desarrollar y ejercitar particularidades de las músicas tradicionales colombianas, el número de estudios debería ser igual al número de géneros colombianos que han sido catalogados, más sus diferentes variantes.

1.3.1 PLAN DE LOS ESTUDIOS

La siguiente lista relaciona los géneros sobre los cuales se planeó inicialmente el trabajo, buscando la mayor representatividad para cada una de las regiones.

REGIÓN ANDINA

Bambuco
Bambuco fiestero
Pasillo fiestero
Pasillo canción
Guabina
Danza
Vals
Bunde
Torbellino
Fox-trot

REGIÓN ATLÁNTICA

Cumbia
Porro
Merengue
Son
Puya

REGIÓN PACÍFICA

Juga
Alabao
Currulao
Chigualo
Arrullo

REGIÓN LLANERA

Pasaje

Joropo

Seis

REGIÓN INSULAR (San Andrés y Providencia)

Calipso

Mento

Schotisch

Más adelante se expondrán los cambios (y sus razones) realizados a este plan durante el desarrollo del proyecto.

1.3.2 ETAPAS

1.3.2.1 Etapa preliminar

La primera etapa consistió en el estudio y análisis de cada uno de los géneros musicales. El recurso principal fue el conjunto de materiales referenciados en la discografía. Se hizo audición de la mayor variedad posible de ejemplos fonográficos e interpretaciones en vivo de músicas tradicionales y comerciales con fundamento tradicional. Se analizaron y descubrieron los elementos musicales propios de cada género: patrones rítmicos, diseños de acompañamientos, armonías, inflexiones melódicas, estructuras formales, estilos vocales y formatos instrumentales, entre otros. Los textos sobre música colombiana tradicional referenciados en la bibliografía fueron también fundamentales en el proceso de análisis y clasificación de las diferentes músicas.

1.3.2.2 Etapa compositiva

La selección de los elementos analizados y descubiertos tuvo como criterio principal la síntesis. Cada estudio busca condensar de la manera más concisa y a la vez profunda el género tradicional que lo inspiró; todo esto elaborado sobre exigencias técnicas de nivel intermedio-bajo.

1.3.2.3 Etapa editorial

La etapa final consistió en la revisión, corrección, ordenamiento y edición impresa de los estudios.

1.3.3 PLAN METODOLÓGICO

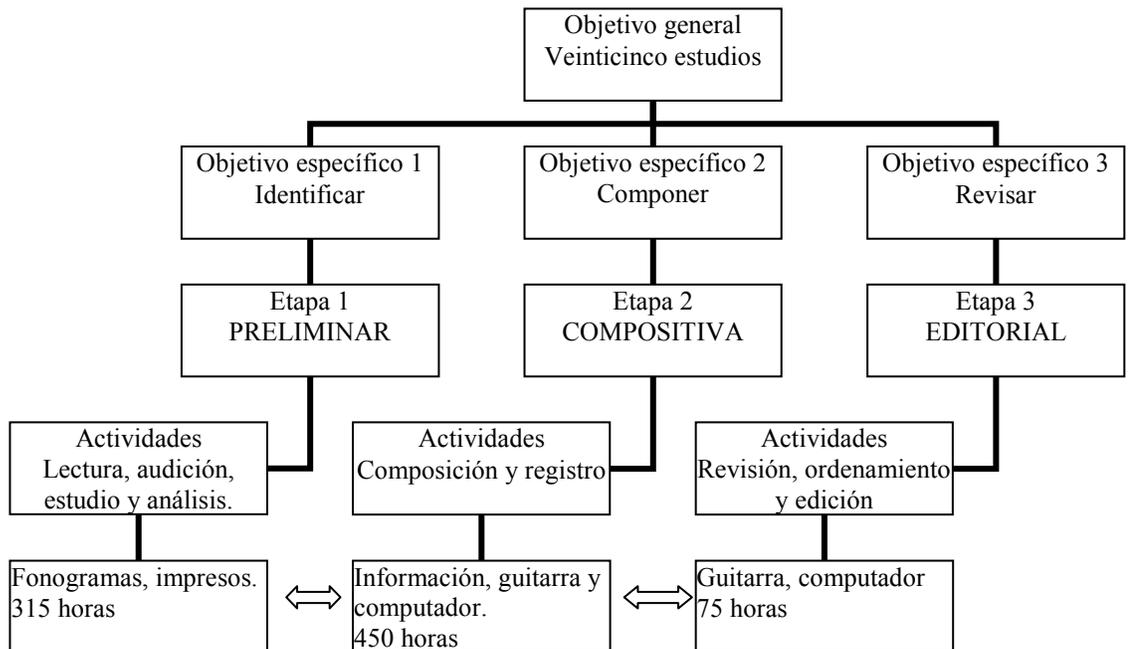
Se presenta a continuación el plan metodológico de la propuesta. En términos generales los tiempos de ejecución y las actividades estuvieron acordes con lo presupuestado. Los géneros que requirieron más tiempo de estudio y elaboración fueron los pertenecientes a las músicas llaneras y las de la región Pacífica. Los géneros isleños, a pesar de no estar asimilados previamente, fueron más fáciles que los anteriores debido a su relativa sencillez. Los géneros andinos y costeños (algunos de ellos muy complejos) fueron relativamente los más fáciles de abordar debido al conocimiento previo de muchos de ellos.

1.3.3.1 CUADRO METODOLÓGICO

OBJETIVO GENERAL		
Componer un grupo de veinticinco estudios breves para guitarra solista, empleando elementos constitutivos y característicos de las diferentes músicas tradicionales colombianas.		
OBJETIVO ESPECÍFICO 1	OBJETIVO ESPECÍFICO 2	OBJETIVO ESPECÍFICO 3
Identificar y extraer los elementos musicales constitutivos y característicos de los diferentes aires o géneros colombianos.	Seleccionar, elaborar y aplicar los elementos más idóneos para el medio instrumental de la guitarra solista en la creación de los estudios.	Editar los estudios.
METODOLOGÍA		
Etapas 1 PRELIMINAR	Etapas 2 COMPOSITIVA	Etapas 3 EDITORIAL
<i>Actividades:</i> - Audición, estudio y análisis de grabaciones,	<i>Actividades:</i> - Registro escrito del análisis.	<i>Actividades:</i> - Revisión y corrección de los estudios.

<p>videos y presentaciones en vivo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lectura, estudio y análisis de repertorio y teoría concerniente a la música tradicional colombiana. <p><i>Recursos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Fonogramas. - Videos. - Conciertos - Partituras - Textos teóricos. <p><i>Duración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Tres horas semanales de audición o lectura. - Tres horas semanales de estudio y análisis. - Una hora semanal de asesoría. <p>TOTAL: Siete horas semanales durante cuarenta y cinco semanas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de experimentación y estudio en la guitarra. - Composición de los estudios. - Registro y anotaciones para la monografía. <p><i>Recursos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Información extraída del análisis. - Guitarra. - Información y conclusiones sobre el proceso creativo. <p><i>Duración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ocho horas semanales de experimentación y composición. - Dos horas semanales de registro escrito. <p>TOTAL: Diez horas semanales durante cuarenta y cinco semanas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Clasificación, ordenamiento e impresión de los estudios <p><i>Recursos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Guitarra. - Computador. - Impresora. <p><i>Duración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Seis horas semanales de revisión de los estudios - Nueve horas semanales de revisión de la monografía. <p>TOTAL: Quince horas semanales durante cinco semanas.</p>
<p>Las dos primeras etapas se realizaron de manera simultánea para cada estudio. La tercera etapa se llevó a cabo una vez completado todo el grupo de estudios.</p>		

1.3.3.2 DIAGRAMA METODOLÓGICO



2. COMENTARIOS A LOS ESTUDIOS

Los comentarios a los *Estudios Característicos* constituyen la memoria del proceso de composición. En ellos se exponen los elementos seleccionados para cada género, se citan las fuentes específicas de dichos elementos y se hacen las acotaciones a que haya lugar.

2.1 MODIFICACIONES AL PLAN DE ESTUDIOS

Durante el desarrollo del proyecto se encontraron algunas ambigüedades en la terminología y en ocasiones se presentó informalidad en la clasificación de los géneros, especialmente en los de la región Atlántica y Pacífica. El término “gaita” por ejemplo se puede referir a un instrumento específico, a un formato instrumental o a géneros diferentes en regiones geográficas cercanas. De otro lado, el tema “San Gabriel” del grupo Buscajá aparece referenciado como “alabao, bunde, juga de arrullo”: ¡Cuatro géneros para un solo tema musical! De modo que se hizo necesario modificar en parte el plan de los estudios (ver el numeral 1.3.1). A continuación se enumeran los cambios; la información se ampliará en cada uno de los comentarios.

REGIÓN ANDINA

No se hizo estudio de Vals; se hizo en cambio uno sobre semejanzas y contrastes entre la Guabina, el Bambuco, el Pasillo. No se hizo estudio de bunde. Se hizo un estudio de Trovas Antioqueñas.

REGIÓN ATLÁNTICA

Se hicieron dos versiones de Cumbia: una con elementos de la tambora y otra sobre el llamador. No se hizo estudio de Son, se hizo en cambio estudio de Paseo.

REGIÓN PACÍFICA

No se hizo estudio de Chigualo. Se hizo un estudio de Bunde con introducción de Alabao. Se hizo un currulao en aire de Juga.

REGIÓN LLANERA

El término joropo se aplica a todas las músicas llaneras: El pasaje y el seis son variantes de aquél y están determinados por los “golpes” y por los llamados “regímenes acentuales”.⁴ Se hicieron entonces tres estudios sobre dichos regímenes: Por Corrió, Por Derecho y Chipola.

⁴ Rojas Hernández, Carlos. *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto.

2.2 CLASIFICACIÓN

Los *Estudios Característicos* tienen una concepción idiomática; su sistematización se basa en la pertenencia de los distintos géneros a una región determinada. En un primer momento se pensó en hacer (bajo el criterio de la exigencia técnica) un plan progresivo de estudios, pero muy pronto se descubrió la inviabilidad de aplicar esta estrategia en el proceso de composición debido al talante exploratorio de dicho proceso. Entonces se pensó en clasificarlos por grado de dificultad una vez estuvieran concluidos, pero el resultado de los estudios es tan heterogéneo desde el punto de vista técnico que es difícil catalogarlos progresivamente. Así que se conservó la clasificación basada en la región a la cuál pertenece cada género según la sistematización de Guillermo Abadía Morales, precisándola alrededor de los llamados “Ejes de música tradicional” expuestos en las Cartillas de Iniciación Musical del Ministerio de Cultura⁵. La siguiente es la lista de los veinticinco *Estudios Característicos* clasificados bajo estos criterios. El título de cada estudio aparece en cursiva.

- REGIÓN ANDINA

- Eje de músicas andinas del centro occidente
 - *Bambuco*
 - *Pasillo Canción*
 - *Trovas Antioqueñas*
- Eje de músicas andinas del centro oriente
 - *Pasillo Fiestero*
 - *Fox*
 - *Torbellino*
- Eje de músicas andinas del centro sur
 - *Guabina*
 - *Danza*
 - *Guabina-Bambuco-Pasillo*⁶
- Eje de músicas andinas del sur occidente
 - *Bambuco fiestero*⁷

- REGIÓN ATLÁNTICA

- Eje de músicas de pitos y tambores
 - *Cumbia (sobre tambora)*
 - *Cumbia (sobre llamador)*
 - *Porro*

⁵ Ver numeral 1.1.4.3 *Músicas colombianas tradicionales* y subsiguientes.

⁶ Este estudio contiene géneros pertenecientes a tres de los ejes andinos: Centro sur, centro occidente y centro oriente.

⁷ Este estudio contiene también elementos de los ejes andinos centro oriente y centro sur.

- Eje de músicas vallenatas
 - *Merengue*
 - *Paseo*
 - *Puya*

- REGIÓN PACÍFICA
 - Eje de músicas del Pacífico norte
 - *Alabao-Bunde*
 - *Arrullo*
 - Eje de músicas del Pacífico sur
 - *Juga*

- REGIÓN LLANERA
 - Eje de músicas llaneras
 - *Por Corrió*
 - *Por Derecho*
 - *Chipola*

- REGIÓN INSULAR
 - Eje de músicas isleñas
 - *Calipso*
 - *Mento*
 - *Schottisch*

2.2.1. REGIÓN ANDINA

2.2.1.1 Eje de músicas andinas del centro occidente

Bambuco

Se basa en las prácticas vocales de duetos como Obdulio & Julián, Garzón & Collazos, el Duetto de Antaño, Gómez & Villegas y Silva & Villalba, entre otros. El formato que toma este estudio es el de guitarra acompañante y voces. Una de las principales dudas con la escritura de este estudio fue la elección del metro. Dadas las características del acompañamiento y de la melodía se decidió emplear el compás de 6/8, medida que facilita la lectura, pero se conservó la ortografía de los bajos (es decir sus acentos) a 3/4. Se eligió la forma de escritura que es más común hoy en día y con la cual los guitarristas tendrán más contacto: el bambuco escrito a 6/8.

Al ser este un bambuco tipo canción, el acompañamiento está configurado así:

Ejemplo 1. Esquema de acompañamiento del bambuco



Sobre el cual se desarrolla la melodía. Vale recordar que cuando aparece la síncopa o el silencio de corchea en el tiempo fuerte del compás, este funciona como el *hipo* característico de este género musical⁸:

Ejemplo 2. Melodía del *Bambuco*



⁸ Cardona, Julián Amador. *En el espíritu popular colombiano. Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra*. Monografía de grado Especialización en Artes. Universidad de Antioquia. Medellín. 2005. p. 26 pp. 37-38.

Este estudio presenta tres planos sonoros que se separan y se combinan: un bajo a 3/4, un esquema de acompañamiento que genera acentos contrastantes con el bajo y por último el canto. La combinación de estos planos produce una textura que debe ser resuelta por la mano derecha:

Ejemplo 3 *Bambuco digitado*

Sobre la escritura del bambuco se ha discutido profusamente sin que al parecer los compositores e intérpretes hayan llegado a un acuerdo. Quizás el texto más esclarecedor sea el “*Estudio sobre la escritura del bambuco*”⁹ del maestro Elkin Pérez. En dicho texto se analizan las características de las diferentes escrituras del bambuco. Los estudios *Guabina-Bambuco-Pasillo* y *Trovas Antioqueñas* de la serie de *Estudios Característicos* abordan este problema.

Pasillo canción

En este estudio aparecen las dos formas básicas de acompañamiento del pasillo. La primera forma es más usual en los pasillos lentos y la segunda es más frecuente en los pasillos rápidos:

Ejemplo 4. Esquemas de acompañamiento del pasillo.

⁹ Pérez, Elkin. *Estudio sobre la escritura del Bambuco*. Conferencia sobre la música colombiana. Escuela Popular de Arte EPA. Medellín. 2003.

En el estudio estos esquemas no se presentan en la forma de bajos y acordes sino que aparecen entrelazados por las dos líneas melódicas que lo componen.

Ejemplo 5. *Pasillo canción*. Inicio.

Lírico ♩ = 72

Para tener una idea del carácter lírico del estudio se recomienda la audición de dos pasillos del maestro Carlos Vico: *Hacia el Calvario* y *Ruego*.

La sección central muestra un tratamiento más cercano a la escritura pianística:

Ejemplo 6. *Pasillo canción*. Compás 17

Trovas antioqueñas

Las trovas antioqueñas son coplas improvisadas, acompañadas por ritmo de guabina o de bambuco; su estructura es de cuatro versos octosílabos:

“Trove, trove, compañero,
no se me quede callado,
que a lo más dirá la gente
que lo tengo agallinado.”^{10, 11}

El estudio está elaborado sobre la siguiente melodía, típica del género referido:

¹⁰ Agallinado: acobardado

¹¹ Tomado de “*El cancionero de Antioquia*” de Antonio José Restrepo.

Ejemplo 7. Trova.

Tro-ve, tro-ve, com-pa - ñe - ro, no se me que de ca - lla - do,
que/a lo más di-rá la gen - te que — lo ten-go/a-ga - lli - na - do.

Los bajos del estudio permanecen con esta figuración rítmica:

Ejemplo 8. Figuración del bajo en *Trovas antioqueñas*

sobre la cual se desarrolla el material melódico. Este esquema se mantiene hasta el compás veintiocho, donde comienza a desplazarse la melodía generando un aire de bambuco:

Ejemplo 9. Desplazamiento de la melodía en *Trovas antioqueñas*, compás 28.

2.2.1.2 Eje de músicas andinas del centro oriente

Pasillo fiestero

Son numerosos los pasillos fiesteros instrumentales que ofrecieron elementos para la elaboración de este estudio: *La gata golosa*, *Vino Tinto*, *Patasdilo*, *Chaflán*, el entrañable *Esperanza* (caballito de batalla de todo guitarrista colombiano que se respete), *El Cucarrón* y muchos otros.

Con el fin de dar agilidad a la ejecución, los esquemas de acompañamiento (ver Ejemplo 4) fueron elaborados sobre la sumatoria de los ritmos de los dos niveles (bajo y canto) del estudio:

Ejemplo 10. Figuraciones rítmicas en *Pasillo fiestero*. Inicio

The image shows three musical staves for Example 10. The top staff is labeled 'Canto' and contains a rhythmic pattern of eighth notes in a 3/4 time signature. The middle staff is labeled 'Bajos' and contains a rhythmic pattern of quarter notes. The bottom staff is labeled 'Sumatoria' and contains a rhythmic pattern that combines the eighth notes from the 'Canto' staff and the quarter notes from the 'Bajos' staff. The time signature for all staves is 3/4.

Observemos cómo se ve esta trama en el estudio:

Ejemplo 11. *Pasillo fiestero*. Inicio

The image shows a single musical staff for Example 11. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as '♩ = 172-200'. The music begins with a forte dynamic marking 'f'. The notation includes eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The staff is divided into four measures.

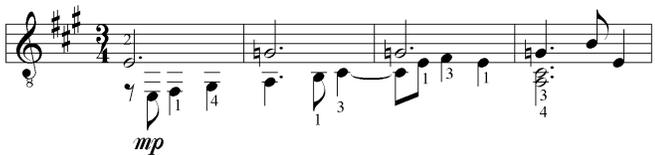
En la segunda sección aparece esta combinación:

Ejemplo 12. *Pasillo fiestero*. Compás 35



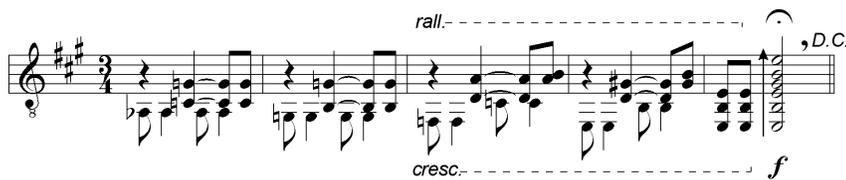
Y esta otra:

Ejemplo 13. *Pasillo fiestero*. Compás 39



Justo antes de la recapitulación se presenta el esquema de acompañamiento más usual en los pasillos rápidos:

Ejemplo 14. *Pasillo fiestero*. Compás 60



Fox

El vals, la marcha, la danza, el chotís, la polca y la mazurca, entre otros géneros, son danzas provenientes de Europa, mientras que el fox proviene de Norteamérica. Dichas danzas fueron adoptadas en toda Latinoamérica y recibieron influencias nativas en cada país. En Colombia el fox-trot fue habitual como música

de baile en versiones de banda y estudiantina.¹² Este estudio tiene entonces una concepción orquestal.

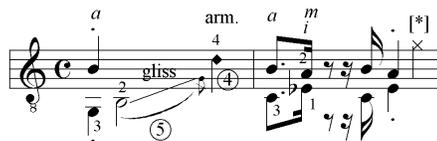
Sobre un acompañamiento característico:

Ejemplo 15. *Fox*. Inicio

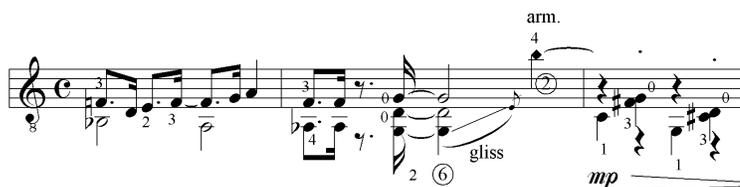


quebrado por síncopas y algunos efectos:

Ejemplo 16. *Fox*. Compás 9



Ejemplo 17. *Fox*. Compás 28



Se desarrolla una melodía de corte humorístico.

Los *glissandos* largos sobre una misma cuerda obligan en este estudio a ascender hasta la novena posición. Este es el único estudio de la serie en el cual se hizo necesario el uso del pizzicato y de un efecto de percusión en la caja de la guitarra.

¹² Agrupación orquestal de número variable conformada por bandolas, tiples, y guitarras.

Torbellino

En la guabina veleña “se pueden distinguir [...] cinco partes definidas, que son: el **preludio**, el **grito inicial** o mote, la **copla**, el **estribillo** y los **interludios**.”¹³ El grito, la copla y el estribillo son partes cantadas sin acompañamiento de instrumentos, mientras que el preludio y los interludios son partes exclusivamente instrumentales que siempre se ejecutan en aire de torbellino.

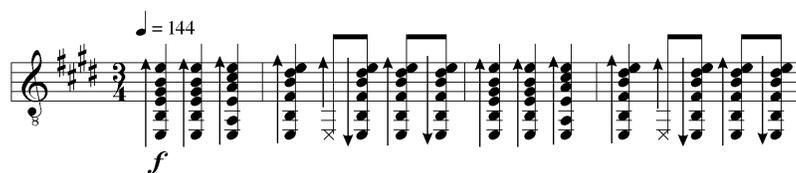
Abadía Morales cita en su texto al maestro Santos Cifuentes para describir el Torbellino: “su forma típica estriba en la sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante. Su motivo tiene la particularidad de que acaba siempre en la dominante o en la sensible y, en esto consiste la facilidad de su repetición.”¹⁴

Ejemplo 18. Esquema básico de acompañamiento del torbellino



El estudio inicia exponiendo esta estructura con rasgueos.

Ejemplo 19. *Torbellino*. Inicio



Los elementos de este estudio son tomados principalmente de la producción *Por mi puente real de Vélez*. En el estudio se presentan varios pasajes donde se pueden identificar fórmulas típicas de muchos torbellinos. La copla:

Ejemplo 20. *Torbellino*. Compás 9

¹³ Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol.24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Ed. Bogotá 1977. p.174

¹⁴ Ibidem p.168



El interludio:

Ejemplo 21. *Torbellino*. Compás 18



Y el canto de las coplas y los estribillos, que suele ser en terceras:

Ejemplo 22. *Torbellino*. Compás 33



2.2.1.3 Eje de músicas andinas del centro sur

Guabina

Para este estudio se tomó como modelo la guabina de los departamentos del Tolima y del Huila, con el siguiente esquema de acompañamiento:

Ejemplo 23. Esquema de acompañamiento de la guabina



La melodía está basada en fórmulas recurrentes en muchas guabinas y bundes del Tolima Grande: *Tarde sobre el río, Guabina tolimense, Soy tolimense, Guabina huilense y el Bunde tolimense*, entre muchas otras.

El célebre *Bunde tolimense* de Alberto Castilla es “...una amena síntesis de los aires típicos del Tolima: *Bambuco, torbellino y especialmente las guabinas características de esa región del país.*”¹⁵

Ejemplo 24. Melodía del *Bunde tolimense*. Inicio



Debido a su popularidad, la obra de Castilla pasó a formar parte de la tradición y transcurrida una generación, aparecieron nuevos “bundes”. Pero el bunde como género tradicional no existía previamente en la región del Tolima Grande; “... el bunde es, en primer término, una tonada, canto y danza típicos del litoral Pacífico, como celebración de funebria [sic]...”¹⁶

Entre la guabina y el torbellino existen notorias similitudes. A continuación se presentan los primeros compases de la *Guabina huilense* de Carlos E. Cortés:

Ejemplo 25. *Guabina Huilense*

Yo me bai-lo mi gua - bi - na con mi mo - re - na, con mi mo - re - na,
al a - rru - llo de las a - guas del Mag - da - le - na, del Mag - da - le - na.

¹⁵ Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol.24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Ed. Bogotá 1977. p.184

¹⁶ Ibid.

Y ahora se presentan los primeros compases de *Cuchipe*, torbellino de Alejandro Wills:

Ejemplo 26. *Cuchipe*



De Chi-quin-qui-rá yo ven-go, de pa-gar u-na - pro-me-sa.

Otra semejanza aparece en los compases 19 a 22 y en los últimos compases del estudio con el uso de un elemento que cabe perfectamente en el torbellino o en la guabina:

Ejemplo 27. *Guabina*. Compás 19



Danza

Este género proviene de la habanera y el tango español. Su acompañamiento característico está constituido por la figura:

Ejemplo 28. Esquema de acompañamiento de la danza



La melodía de este estudio toma elementos rítmicos y líneas melódicas de la danza *La negra* de Luis M. Forero.¹⁷

¹⁷ *El pescador*. Garzón y Collazos. Sello Vergara LP-130. Sin año. Disco larga duración.

Ejemplo 29. *La negrita*



Dul-ce ne-gri-ta de mi co-ra-zón, tie-nes un al-go que no sé de-cir.

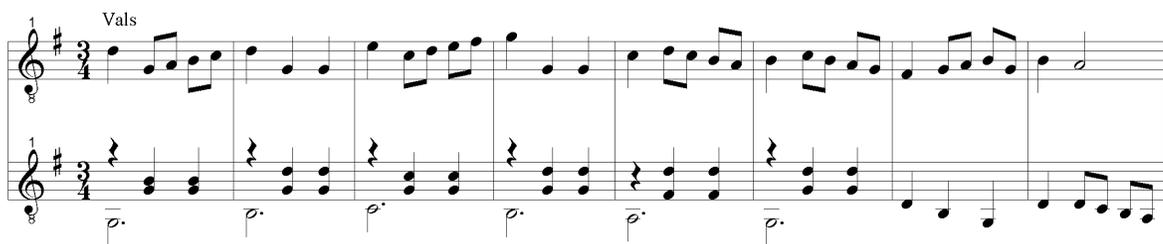
La identidad de la danza no reside tanto en los elementos melódicos y armónicos como en su acompañamiento; por ello en este estudio se facilita la exploración armónica.

Guabina-Bambuco-Pasillo

Después de leer el “*Estudio sobre la escritura del bambuco*” de Elkin Pérez¹⁸ surgió la idea de componer un estudio que explorara el desplazamiento de la melodía; este factor pudo haber dado origen a la rítmica particular del bambuco colombiano. Ya que el pasillo, la guabina y el bambuco son tres variantes del vals, ¿será posible dar el carácter de cada uno de los anteriores géneros a una misma melodía? Este estudio trata de responder a tal pregunta.

Para ilustrarlo se presenta un ejercicio (en adaptación para dos guitarras) sobre el celeberrimo *Minueto en Sol* de J. S. Bach, perteneciente a los cuadernos de Ana Magdalena:

Ejemplo 30. Ejercicio sobre el Minueto en sol mayor, BWV App. 114 de J. S. Bach



Vals

¹⁸ Pérez, Elkin. *Estudio sobre la escritura del Bambuco*. Conferencia sobre la música colombiana. Escuela Popular de Arte EPA. Medellín. 2003.

Pasillo

Bambuco

Guabina

The image displays three musical systems, each with a treble and bass staff. The first system, labeled 'Pasillo', shows a melody in the treble staff and a bass line with chords in the bass staff. The second system, labeled 'Bambuco', shows a melody in the treble staff and a bass line with chords in the bass staff. The third system, labeled 'Guabina', shows a melody in the treble staff and a bass line with chords in the bass staff, including first and second endings.

Los cuatro géneros tradicionales de la música colombiana que aparecen en este ejercicio se escriben a 3/4. La melodía adquiere el carácter de cada género al cambiar su acompañamiento, menos el bambuco:

Ejemplo 31. Segunda sección del Minueto en sol mayor de Bach con acompañamiento de bambuco sin desplazamiento de la melodía

Bambuco

The image displays a musical system for 'Bambuco' with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is shifted to the right, starting on the second beat of the measure, while the bass line with chords remains on the first beat.

Esta versión tiene más aire de guabina que de bambuco. Por eso en el ejercicio esta melodía aparece desplazada una corchea hacia la derecha, de modo que ya se siente el aire de bambuco:

Ejemplo 32. Segunda sección del Minueto en sol mayor de Bach con acompañamiento de bambuco y con desplazamiento de la melodía

Bambuco

Pero todavía se pueden hacer algunos ajustes para hacer más “bambuquera” esta melodía:

Ejemplo 33. Segunda sección del Minueto en sol mayor de Bach con acompañamiento de bambuco con ajustes en la melodía

Bambuco

Veamos esta versión escrita a 6/8 (agregando al inicio notas de acompañamiento):

Ejemplo 34. Ej. 33 escrito a 6/8

Bambuco

Resulta más cómoda la lectura de la melodía a 6/8, pero el contraste de acentos entre ésta y la armonía no queda tan evidente como en el ejemplo escrito a 3/4.

Veamos ahora el ejercicio completo con los ajustes realizados:

Ejemplo 35. Ej. 30 con ajustes en la sección de bambuco

The image displays a musical score for 'Ej. 30' in G major and 3/4 time, divided into four sections: Vals, Pasillo, Bambuco, and Guabina. Each section consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The Vals section (measures 1-8) features a simple melody and a bass line with dotted half notes. The Pasillo section (measures 9-16) has a more active melody and a bass line with eighth-note patterns. The Bambuco section (measures 17-24) is characterized by a syncopated melody and a bass line with eighth-note patterns. The Guabina section (measures 25-32) features a melody with a repeat sign and a bass line with dotted half notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

El estudio *Guabina-Bambuco-Pasillo* sigue un proceso similar al visto con el minueto de Bach pero sin partir del vals, el cual está implícito en la guabina y en el pasillo.

2.2.1.4 Eje de músicas andinas del sur occidente

Bambuco fiestero

En este estudio, al igual que en *Bambuco*, lo que identifica al género es el contraste de acentos entre la voz superior medida a 6/8 (con sus síncopas características) y el acompañamiento medido a 3/4. Para conseguir la agilidad del bambuco fiestero se procura mantener diseños de arpeggios cómodos para la mano derecha. En este estudio se presentan también tres planos: El bajo a 3/4, el acompañamiento a 6/8 y el canto marcado por los acentos escritos, todo en el contexto de una melodía polifónica.

Ejemplo 36. *Bambuco fiestero*. Inicio

The musical score is presented in two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of quarter note = 120-152. The melody is written in 6/8 time and includes accents and slurs. The second staff continues the melody with similar markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Las fuentes para este estudio fueron bambucos instrumentales, especialmente el *Bambuco* para guitarra de Blas Emilio Atehortúa, el *Bambuco* para piano de Bernardo Cardona, *el Sotareño* de Francisco Diago, el bambuco sanjuanero de los departamentos del Huila y Tolima y el bambuco caucano con formato instrumental de flautas y tambores y con diseños melódicos modales. Estos últimos se pueden escuchar en las producciones discográficas “*De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino*” y “*Nasa Kuv’ Fiestas, flautas y tambores Nasa*”.

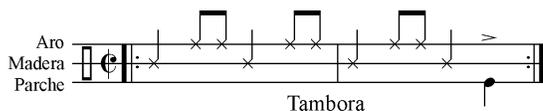
2.2.2 REGIÓN ATLÁNTICA

2.2.2.1 Eje de músicas de pitos y tambores

Cumbia (sobre tambora)

En este estudio se hace la síntesis del esquema de la tambora de la cumbia en el formato instrumental de gaita:

Ejemplo 37. Esquema de tambora en la cumbia



Se da especial relevancia al golpe de la segunda mitad del segundo tiempo del segundo compás; el bajo que aparece encerrado presenta más peso:

Ejemplo 38. *Cumbia (sobre tambora)*. Compás 2



Además aparece una “condensación” de los diferentes instrumentos de la cumbia y de la gaita¹⁹:

Ejemplo 39. *Cumbia (sobre tambora)*. Compás 6



¹⁹ Valencia Rincón, Victoriano. *Pitos y tambores*. *Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto. p.11

Luego aparecen alusiones a las improvisaciones del tambor alegre:

Ejemplo 40. *Cumbia (sobre tambora)*. Compás 26



Cumbia (sobre llamador)

Este estudio nació con la intención de ser un porro sobre el formato de gaita de las músicas sabaneras de la costa atlántica, pero la melodía tomó vida propia como cumbia. El actual director de la agrupación Tierradentro, Juan Pablo Acosta, gran conocedor de las músicas colombianas, fue quien dio la pista para diferenciar la cumbia del porro. La característica que identifica este estudio como cumbia es su modo mixolidio, el porro en cambio es tonal y se mueve entre la tónica y la dominante. Los otros elementos usados en el estudio se basan en los golpes de tambor del formato instrumental de gaita o millo. Los tambores de estos formatos son: Llamador o macho, alegre o hembra, tambora o bombo. Las fuentes principales fueron una cartilla del Ministerio de Cultura²⁰ y una grabación callejera de los Gaiteros de San Jacinto, realizada en Medellín (Colombia), en la cual los integrantes de esa agrupación explican los diferentes golpes de tambor.

El llamador permanece de principio a fin con su ostinato característico:

Ejemplo 41. Esquema del golpe de llamador



En una primera versión este estudio se elaboró sobre este golpe y con una melodía que siempre deja el tiempo fuerte del compás sin marcar:

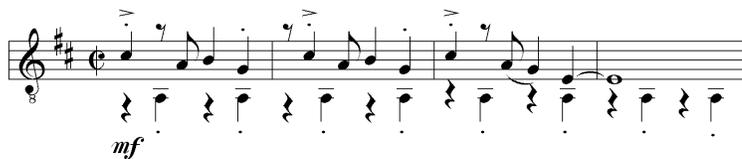
²⁰ Ibidem.

Ejemplo 42. Melodía de *Cumbia (sobre llamador)*. Compás 15



El oyente percibe así el tiempo fuerte en el golpe del llamador (segundo tiempo del compás). Para evitar este malentendido se introdujeron al inicio unos compases de referencia donde el tiempo fuerte del compás quede explícito:

Ejemplo 43. *Cumbia (sobre llamador)*. Compás 4



En las músicas de pitos y tambores, como en otras músicas tradicionales colombianas, la síncopa tiene gracia cuando tiene asidero en los acentos métricos naturales del compás. El golpe del llamador sin ningún otro referente es ubicado por el oyente en el tiempo fuerte, pero cuando entran en juego la maraca y la tambora marcando los acentos naturales del compás, el golpe del llamador adquiere un significado enigmático y encantador.

En el estudio, a partir del compás treinta y ocho el ritmo cobra protagonismo frente a la altura, sin desaparecer la importancia de esta última. En este punto el ritmo se basa en toques del alegre:

Ejemplo 44. Figuración rítmica en *Cumbia (sobre llamador)*. Compás 38



A través de diversas variaciones surge un episodio más improvisatorio:

Ejemplo 45. Figuración rítmica en *Cumbia (sobre llamado)*. Compás 48

Más adelante se ilustran las relaciones entre el material melódico y el rítmico:

Ejemplo 46. *Cumbia (sobre llamado)*. Compás 62

Al igual que en el final, donde las semicorcheas funcionan como redobles del alegre, casi como notas de adorno:

Ejemplo 47. *Cumbia (sobre llamado)*. Compás 71

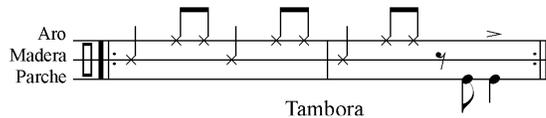
Porro

En el formato instrumental de gaita el golpe del tambor llamado (ver Ejemplo 41) es común para diversos ritmos: bullerengue, chalupa, gaita, puya, cumbia y porro,

entre otros²¹; en los formatos de banda el esquema lo ejecutan los bombardinos y las tubas.

El toque de la tambora es casi idéntico al de la cumbia²² (ver Ejemplo 37).

Ejemplo 48. Esquema de tambora en el porro

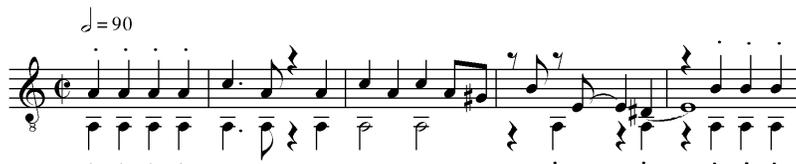


Dadas estas semejanzas, la caracterización de estos dos géneros en la guitarra se hizo fundamentalmente sobre los distintos diseños melódicos y armónicos. En el caso del porro todo el material se elaboró sobre los acordes de tónica y dominante.

Son varios los esquemas melódicos de uso recurrente en los porros, tanto en el formato de gaita como en el de banda y en el de las orquestas de baile que han hecho difusión de este género en las ciudades. En este estudio particularmente se toman elementos de las versiones de Los Corraleros del Majagual, Clímaco Sarmiento y su Orquesta y Pedro Laza y sus Pelayeros, entre otros.

El estudio inicia con una especie de toque de fanfarria característico:

Ejemplo 49. *Porro*. Inicio



A lo largo del estudio se encuentran melodías tipo, casi que fórmulas melódicas recurrentes en muchos porros:

²¹ Valencia Rincón, Victoriano. *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. p.p.33 y siguientes.

²² Ibidem p.38

Ejemplo 50. *Porro*. Compás 11



Ejemplo 51. *Porro*. Compás 27



Ejemplo 52. *Porro*. Compás 39



2.2.2.2 Eje de músicas vallenatas

Merengue

El primer gran difusor de los géneros vallenatos en el interior del país fue Guillermo Buitrago (aun vigente después de más de sesenta años de haber grabado su producción). Este estudio toma elementos de las versiones originales de Buitrago, cuyo formato instrumental incluye la guitarra “puntera”²³ y la “marcante”²⁴ acompañadas por la guacharaca.²⁵

El estudio inicia con el esquema de acompañamiento (bajos y acordes de la guitarra) alternando con el ritmo de la guacharaca:

²³ Guitarra encargada de los solos en las introducciones, interludios y finales de algunas músicas populares.

²⁴ Guitarra encargada del acompañamiento.

²⁵ Instrumento idiófono de fricción hecho de caña, que se toca como el güiro.

Ejemplo 53. *Merengue*. Inicio

La melodía tiene una anticipación armónica producida por el cambio de acorde en la quinta corchea del compás:

Ejemplo 54. *Merengue*. Compás 8

Y también tiene un dejo vocal característico: una mezcla entre síncopa de anticipación, apoyatura y portamento:

Ejemplo 55. *Merengue*. Compás 8

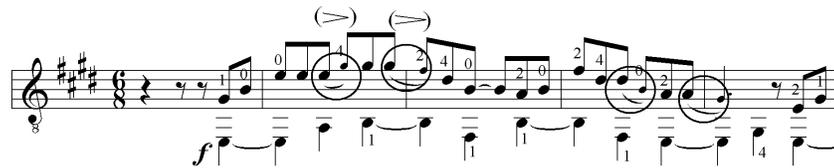
Síncopas de anticipación

Apoyaturas

Portamentos

Si se ejecuta en la guitarra cada una de las anteriores opciones el resultado no es satisfactorio, de modo que se hizo una síntesis. El recurso empleado consiste en hacer una ligadura donde la segunda nota suena más piano que la primera; esta forma de ejecución se presenta en la partitura mostrando la segunda nota de la ligadura ligeramente más pequeña que la primera:

Ejemplo 56. *Merengue*. Compás 8



Paseo

La diferencia entre los géneros vallenatos de son y paseo radica en la manera de tocar el acordeón. Emiliano Zuleta declara en una entrevista: “*Cuando yo empecé ya había merengue, puya y son. Lo que pasaba era que aquí paseo y son se llamaban son, después uno los diferenció con el toque.*”²⁶ En la página de Internet del Festival de la Leyenda Vallenata aparece una somera explicación de lo expuesto por Zuleta: “*Una característica esencial en la ejecución de este aire [el son] es la prominente utilización del bajo del acordeón en su interpretación, tanto que los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado...*”²⁷ Esto nos lleva a la conclusión de que en el paseo el acordeonista no da tanta importancia a los bajos como en el son.

Los numerosos paseos interpretados por Guillermo Buitrago (acompañado de guitarras y guacharaca) son la principal fuente de elementos para este estudio. Otro ejemplo, *Por ella* de Poncho Zuleta, puede ser escuchado en la página web <http://espanol.geocities.com/melodioso/>.

El acompañamiento del paseo en guitarra utiliza los rasgueos y el bajo:

²⁶ *Emiliano Zuleta: Compositor colombiano*. Autor: Ana María Romano, otros autores Edición original: Biblioteca Virtual del Banco de la República. 2001.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/zuleta/indice.htm>. Tomado de: Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa: “Cultura vallenata: Origen, teorías y pruebas”. Editorial Plaza y Janes, 1989

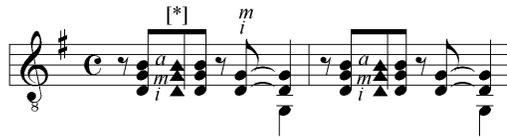
²⁷ http://www.festivalvallenato.com/html/el_folclor/el_folclor_vallenato_la_musica_vallenata_aires_son.htm

Ejemplo 57. Esquema de acompañamiento del paseo



Para ejecutar este acompañamiento en el estudio, se reemplazó el rasgueo hacia las cuerdas agudas por la acción simultánea de los dedos índice, medio y anular, cada uno en una cuerda, pulsando no hacia la palma de la mano sino en sentido contrario.

Ejemplo 58. *Paseo*. Compás 2



[*] ▲ = Cada dedo pulsa la cuerda correspondiente en dirección contraria a la usual.

Este recurso permite la ejecución simultánea de los tres planos: canto, bajo y acompañamiento.

Ejemplo 59. *Paseo*. Compás 4



Más adelante aparece un motivo muy propio de los “punteos”²⁸ de guitarra en las interpretaciones de paseo, que en este caso funciona como estribillo:

²⁸ Interludios ejecutados por la guitarra líder al inicio, final y entre las partes vocales de una canción.

Ejemplo 60. *Paseo*. Compás 19



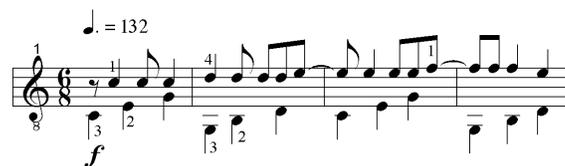
Al igual que en el *Merengue*, este estudio presenta en ocasiones anticipación armónica; en el anterior ejemplo tales anticipaciones aparecen señaladas.

Puya

Se dice que la puya es el más ágil de los cuatro géneros vallenatos; sin embargo se pueden escuchar puyas más lentas (en versiones de “Alejo” Durán) como *Pedazo de acordeón* y *La puya vallenata*²⁹. Pero la puya, a diferencia del paseo, el merengue y el son, se asocia más con el virtuosismo del “*acordeonero*” que con el canto.

Este estudio emplea el diseño del bajo utilizado en la grabación de los temas arriba mencionados, interpretados por el mismo compositor; tiene ritmo constante en negras y cambio de armonía en el tiempo fuerte:

Ejemplo 61. *Puya*. Inicio



Con este ritmo se busca un motor constante para desarrollar la melodía que al inicio se configura como un canto. Este canto presenta un breve inciso como los que ejecuta el acordeón entre verso y verso del cantor:

Ejemplo 62. *Puya*. Compás 13



²⁹ *100 años de joyas musicales 1*. Alejo Durán y su conjunto. Discos Fuentes. 2003. Disco compacto

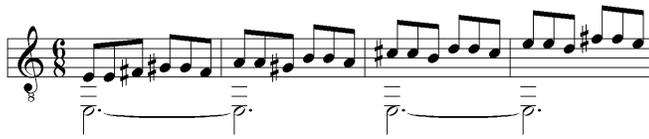
Luego se inicia una sección tomada de los *solos* de acordeón característicos de la puya, siempre sobre el ritmo constante del bajo:

Ejemplo 63. *Puya*. Compás 21

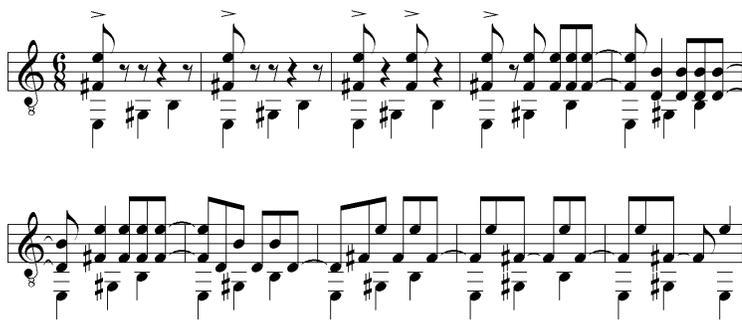


Esta sección se prolonga presentando diversas fórmulas recurrentes, a veces con carácter improvisatorio:

Ejemplo 64. *Puya*. Compás 31



Ejemplo 65. *Puya*. Compás 45



2.2.3 REGIÓN PACÍFICA

2.2.3.1 Eje de músicas del Pacífico norte

Alabao-Bunde

Para este estudio se tomaron principalmente elementos de dos temas:

- 1- *San Gabriel* (Alabao-bunde juga de arrullo) Tradicional. Grupo Buscajá.³⁰
- 2- *Velo que Bonito* (bunde) Tradicional. Varias versiones.

El estudio inicia con un canto “a capella” basado en diseños interválicos propias de las “cantaoras” del pacífico colombiano. Se omitió el uso de la barra de compás con el fin de ofrecer más libertad en la ejecución, sin embargo los valores de las figuras rítmicas deben conservar su proporcionalidad. Luego viene una sección rítmica. La figura del acompañamiento se basa en el siguiente toque de tambor:

Ejemplo 66. Esquema de tambora para el bunde



que ejecutado en la guitarra así:

Ejemplo 67. Esquema de tambora adaptado a la guitarra



³⁰ *Al rescate de nuestras raíces*. Grupo Buscajá, Alo Producciones. Sin año. Disco compacto.

busca que los silencios sobre el segundo y cuarto tiempos del compás cumplan la función de golpes en el aro o la madera del tambor.

La melodía emplea literalmente la figura rítmica de *Velo que bonito*:

Ejemplo 68. Figuración rítmica de *Velo que bonito*



Esta melodía, que cumple la función de copla, se ejecuta en una sola línea y se alterna con la respuesta o estribillo que es presentada en intervalos armónicos de cuarta justa, a manera de coro responsorial. En otras palabras este bunde está en aire de Jaga.

La estructura cíclica del bunde-juga se aplica en este estudio haciendo variaciones melódicas y armónicas en cada aparición de la copla pero conservando la figuración rítmica, mientras que el estribillo se repite literalmente.

Arrullo

Este estudio está inspirado en el tema *Arrullo*, canción de cuna del Chocó interpretada a capella por Teresa Martínez de Varela.³¹

La siguiente es una transcripción del tema original (inicio):

Ejemplo 69. *Arrullo*. Transcripción hecha por Bernardo Cardona

U - rru - rru U - rra ya. Que ven - ga/el co - co

Queven - ga/a - ca. Es-te ni - ño lin - do. Se quie - re dor-mir.

³¹ Colección Música Folklórica. Vol.1. Costa Pacífica de Colombia, disco 2. Instituto Colombiano de Cultura. Disco de larga duración.

En el estudio, el canto que inicia con una cita casi literal se alterna con un contra canto, procedimiento que tiene por fin mantener el sonido de la guitarra. La ausencia de barras de compás propone una ejecución libre. A partir del cuarto sistema el canto aparece acompañado por una sencilla figuración en blancas que trata de sugerir el mecimiento del niño en brazos de su madre o en la hamaca.

Debido al uso del *glissando* sobre una misma cuerda este estudio requiere llegar más allá de la tercera posición.

2.2.3.2 Eje de músicas del Pacífico sur

Juga

La juga se caracteriza por “...el juego de voces que intervienen en el canto; así que un currulao, patacoré o berejú pueden ser cantados ‘en aire de juga’ cuando las dos voces se alternan en la copla y el estribillo [...] para hacer una especie de responso o diálogo...”³²

Para este estudio se usaron elementos del tema de la tradición *San José Bendito*, en versión del Grupo Naidy³³. La “cantaora” hace la copla y el coro de mujeres hace el estribillo intercalándolo entre línea y línea:

“San José bendito
¡Ay! Mi San José
se fue a la laguna
¡Ay! Mi San José
a traer madera
¡Ay! Mi San José
para hacer la cuna.
¡Ay! Mi San José

Este modelo lo expone la guitarra así:

³² Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol.24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Ed. Bogotá 1977. p.220

³³ *Tributo a nuestros ancestros*. Grupo Naidy. Fundación Artística Naidy. Año 2000. Disco compacto.

Ejemplo 70. *Juga*. Inicio

La intrincada percusión de currulao que acompaña esta juga constituyó un problema análogo al de la *Cumbia (sobre llamador)*, puesto que tratar de ejecutar simultáneamente tal exuberancia rítmica en la guitarra genera confusión para el oyente:

Ejemplo 71. Esquemas de acompañamiento del currulao³⁴

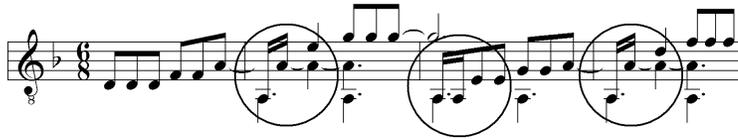
De modo que el estudio presenta estos esquemas en forma simplificada y alternada:

Ejemplo 72. *Juga*. Compás 10

Ejemplo 73. *Juga*. Compás 17

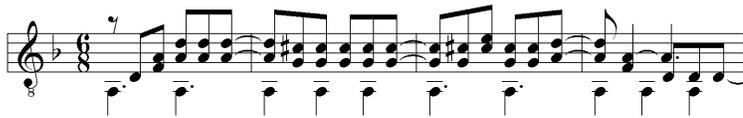
³⁴ Ministerio de Educación Nacional. Tomado de *El folclor en Colombia: práctica e identidad cultural*, Alfredo Octavio Marulanda Morales, Bogotá, Artestudio Editores, 1984. <http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-84790.html>

Ejemplo 74. *Juga*. Compás 26



Más adelante se presenta un interludio basado en el solo de marimba:

Ejemplo 75. *Juga*. Compás 33



Con ornamentaciones características del currulao:

Ejemplo 76. *Juga*. Compás 42



Y una figura rítmica inevitable:

Ejemplo 77. *Juga*. Compás 45



Se eligió esta forma de escritura por facilidad de lectura, pero este segmento se puede escribir de otra forma, tal vez más difícil de descifrar, pero muy reveladora de sus sutilezas rítmicas.

Ejemplo 78. *Juga*. Compás 45. Escritura alternativa



Hay aquí otro caso de desplazamiento rítmico que se convierte en parte de la esencia de un género.³⁵ Retiremos ese desplazamiento suprimiendo la semicorchea que lo genera.

Ejemplo 79. *Juga*. Compás 45. Escritura alternativa



O lo que es lo mismo:

Ejemplo 80. *Juga*. Compás 45. Escritura en cuatrillos



Si se desplazan estos cuatrillos una semicorchea a la derecha se obtiene el mismo resultado del Ejemplo 77.

Se dio este rodeo para poner en evidencia la esencia de la figura rítmica que aparece en el currulao. Así se puede contar con un marco que facilite posteriormente la flexibilidad en la ejecución.

³⁵ A ciertas formas de currulao también se les llama “Bambuco viejo”.

2.2.4 REGIÓN LLANERA

Eje de músicas llaneras

Todas las variantes del joropo tienen compás ternario. En otra de las “Cartillas de iniciación musical”³⁶ se exponen los diferentes tipos de joropo clasificados bajo dos categorías.

- 1- Los *golpes* o estructuras que se identifican por sus relaciones funcionales armónicas: Gaván, Revuelta, Nuevocallao, Cachopelao, Quirpa, Sanrafael, Sanrafaelito, El Carnaval, Los Mamonales, El Gavilán, El Quitapesares, Los Diamantes, El Gavilán, Los Merecures y Las Tres Damas, entre otros.
- 2- Los regímenes acentuales: Por Corrió, Por Derecho y Chipola.

Para nombrar los estudios correspondientes a esta región se eligió la segunda clasificación.

Por Corrió

*“El modelo de acentuación sobre primero y tercer tiempo en compás ternario se conoce como toque Por Corrió. La totalidad de las piezas conocidas como Pasaje y la gran mayoría del repertorio de golpes [...] se estructuran en este régimen acentual.”*³⁷

Ejemplo 81. Régimen acentual Por Corrió



Este estudio, sobre el régimen referido, está construido usando el golpe de Los Diamantes. La estructura de dicho golpe es:

³⁶ Rojas Hernández, Carlos. *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto.

³⁷ Ibidem. p.14

Ejemplo 82. Estructura armónica del golpe Los Diamantes³⁸

$\frac{3}{4}$ ||: I | / | / | V₇ | / | / | / | I :||
 ||: I | VII_♭ | V₇ de VI | VI_{Im} | V₇ de V | V | V₇ de IV | IV | V₇ de III |
 III_{Im} | V₇ de II | II_{Im} | V₇ | I | / | V₇ | / | I :||

Otro recurso (que ya ha sido explotado en muchas composiciones para guitarra) es el uso de cuerdas diferentes en fragmentos de escala de dos o tres notas, efecto que alude a la sonoridad del arpa.

Ejemplo 83. *Por Corríó*. Compás 10

Más adelante se usa este otro recurso imitativo de las técnicas del arpa llanera:

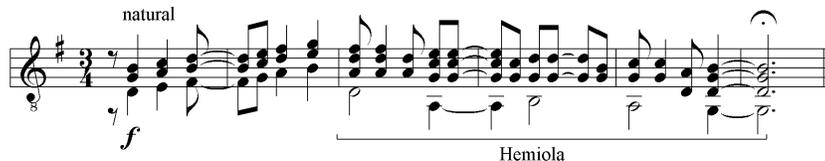
Ejemplo 84. *Por Corríó*. Compás 37

El estudio concluye rompiendo el esquema armónico e introduciendo un “cruzaio” o hemiola.³⁹

³⁸ Ibidem. p.35

³⁹ Ibidem. p.16

Ejemplo 85. *Por Corrió*. Compás 49



Por Derecho

“El régimen de acentuación sobre segundo y tercer tiempo en compás ternario se conoce como toque ‘Por Derecho’. Los golpes conocidos como *Seis Por Derecho*, *Pajarillo* y una modalidad de *Seis numerao* se estructuran en este régimen acentual.”⁴⁰

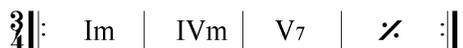
Ejemplo 86. Régimen acentual Por Derecho



Los elementos tomados para este estudio provienen de ejemplos incluidos en el disco compacto anexo a la cartilla de música llanera ya citada.⁴¹ Dichos temas se titulan *Pajarillo zapateado*, *Pajarillo volador* de Carlos Rojas Hernández y una breve muestra llamada *El Pajarillo*, tomada de la tradición.

El golpe de Pajarillo tiene la siguiente estructura:

Ejemplo 87. Estructura armónica del golpe de Pajarillo



Al final del estudio se emplea el giro frigio propio del golpe de Quitapesares:

⁴⁰ Ibidem. p.14

⁴¹ Ibidem. Disco compacto.

Ejemplo 88. Giro frigio



Donde los acordes i, VII y VI duran dos tiempos cada uno formando un “cruzao”.

La bandola llanera es un instrumento emparentado con el cuatro y la guitarra y muchas veces cumple la función del arpa; tiene cuatro cuerdas y se ejecuta con plectro. En el estudio se alude a este instrumento iniciando en el compás tres:

Ejemplo 89. *Por Derecho*. Compás 3



Luego se emplean diseños y texturas más propios del arpa:

Ejemplo 90. *Por Derecho*. Compás 11



Y uno más, muy frecuente en el Pajarillo y el Seis Por Derecho:

Ejemplo 91. *Por Derecho*. Compás 24



Luego aparece una forma de “cruzao”:

Ejemplo 92. *Por Derecho*. Compás 35



Esta hemiola también aparece asociada al giro frigio para concluir el estudio en acorde de dominante:

Ejemplo 93. *Por Derecho*. Compás 49



Chipola

“El patrón de chipola combina alternadamente un primer segmento de un compás de tiempo ternario, acentuado en segundo y tercer tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo) y un segundo segmento de un compás de tiempo binario acentuado en su segundo tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo). La particular acentuación de este segundo segmento se conoce como compás partido y se aplica como una variación ritmo-métrica en piezas configuradas en los modelos de acentuación ‘Por Corrió’ y ‘Por Derecho.’”⁴²

Ejemplo 94. Régimen acentual de Chipola



Para este estudio también se tomaron elementos de los ejemplos incluidos en el disco anexo a la cartilla del Ministerio de Cultura. Los temas son *Gozando con la*

⁴² Ibidem. p.14

Ejemplo 99. *Chipola*. Compás 15

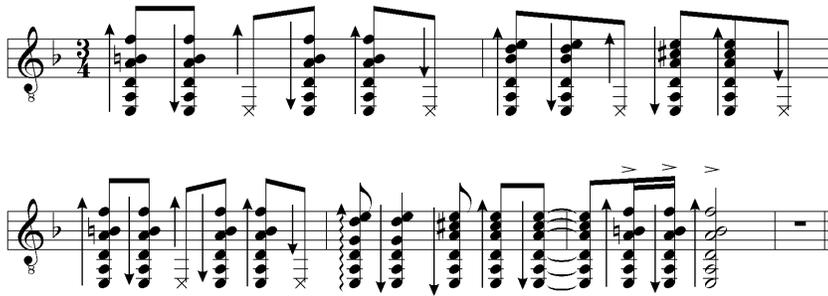


Y de los rasgueos del cuatro:

Ejemplo 100. *Chipola*. Compás 49



Ejemplo 101. *Chipola*. Compás 59



2.2.5 REGIÓN INSULAR

Eje de músicas isleñas

Calypso

Ejemplo 102. Bajos del *Calypso*. Inicio



Con un bajo de figuración constante, el carácter de este estudio reside en su tratamiento melódico. Hay aquí alusiones al tema *The donkey race*, Calypso de L. Pomaire interpretado por el Conjunto Bahía Sonora.⁴³ En dicha canción el esquema de estrofas-estribillos no es tan identificable como en otras músicas tradicionales colombianas y casi se puede entrever un desarrollo temático.

La introducción del estudio presenta en la voz superior las características que va a tener el canto:

Ejemplo 103. *Calypso*. Inicio

Este canto (acompañado por el bajo permanente) tiene un manejo sencillo: simetría rítmica y melodía sobre notas del acorde.

⁴³ Solina. *Colección de Música popular y tradicional colombiana*, Vol. 8. Procultura. Disco larga duración.

Ejemplo 104. *Calypso*. Compás 9



Luego aparece un motivo que continua el desarrollo temático:

Ejemplo 105. *Calypso*. Compás 17



Y después un tercer desarrollo:

Ejemplo 106. *Calypso*. Compás 25



Con estos recursos el estudio busca reflejar el talante discursivo de la canción original.

Mento

Varios elementos característicos se emplearon en este estudio, tomados principalmente del tema *Sly mangoose* de L. Greenard, interpretado por el Conjunto Bahía Sonora.⁴⁴

El diseño del bajo sobre triadas con alternación de dos ritmos:

⁴⁴ Ibidem.

Ejemplo 107. Bajos del *Mento*



Los diseños melódicos sobre notas del acorde para las estrofas:

Ejemplo 108. *Mento*. Compás 10



y el estribillo donde la melodía permanece sincopada sobre notas repetidas:

Ejemplo 109. *Mento*. Compás 17



La introducción sirve también de interludio y coda. En ella aparecen tres elementos recurrentes en las músicas isleñas, provenientes del empleo de la mandolina, instrumento encargado de la función melódica en las partes instrumentales y del acompañamiento en las partes cantadas:

Ejemplo 110. *Mento*. Compás 41



Son estos elementos: Los esquemas rítmicos de los rasgueos, el acorde de tónica con sexta agregada y la cadencia con bordadura de semitono inferior.

Schottisch

En el comentario al *Fox* se menciona la adopción de géneros foráneos en las músicas tradicionales latinoamericanas. Allí se cita el chotís, que en el contexto andino tiene características muy diferentes al género del cual se ocupa este estudio; es notable que en un mismo país dos géneros con la misma procedencia sean tan identificables.

El tema instrumental del cual se tomaron los elementos para este estudio se titula *South West Bay* (Schottisch) y es interpretado por el conjunto South West Bay⁴⁵. Nótese la ortografía del género que da el nombre al estudio, la cual se conservó tal como aparece en la carátula del disco.

El estudio inicia con un calco rítmico de la melodía original:

Ejemplo 111. *Schottisch*. Inicio



La melodía de *South West Bay* está a cargo de la mandolina, instrumento que además hace algunos incisos con rasgueos de acompañamiento. Este acompañamiento está a cargo de la percusión (carraca y maracas), la guitarra haciendo rasgueos y el tináfono haciendo el bajo. Para lograr el impulso rítmico de esta pieza el estudio usa un bajo constante en negras, sobre el cual la melodía (que también es un calco rítmico casi completo) teje ritmos que emulan los rasgueos de la guitarra y los incisos de la mandolina.

⁴⁵ Ibidem.

Ejemplo 112. *Schottisch*. Compás 9



Un poco más adelante aparecen los tres usos típicos de la mandolina anotados en los comentarios al *Mento*. En primer lugar la sexta agregada al acorde de tónica:

Ejemplo 113. *Schottisch*. Compás 14



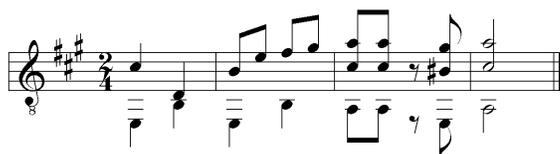
En segundo lugar el uso de incisos de acompañamiento rasgado:

Ejemplo 114. *Schottisch*. Compás 18



Y en tercer lugar la cadencia final con bordadura cromática inferior:

Ejemplo 115. *Schottisch*. Compás 34



La estructura del tema original consta de cuatro repeticiones consecutivas del esquema A-B; en el estudio se presenta este esquema dos veces: La sección A

abarca los compases uno a dieciséis y la sección B los compases diecisiete a treinta y dos: una típica construcción de períodos de ocho compases.

3. CONCLUSIONES

Los *Estudios Característicos* tienen el propósito de acercar a los estudiantes de guitarra clásica a diferentes géneros musicales que no son propios de este instrumento. Seguramente algunos de estos estudios tienen la sencillez técnica que se proyectaba en un principio. Otros no son tan sencillos: presentan un grado de dificultad correspondiente al de las músicas que les sirven de modelo.

La síntesis y la identificación de los géneros musicales fueron más fáciles de lograr, aquí la dificultad consistió en la selección de los elementos característicos de las diferentes músicas: la escogencia de unos implicó la exclusión de otros. Lo que queda entonces es una vía abierta para explorar en la guitarra; las dos versiones de *Cumbia* son ilustrativas de este hallazgo. Y por supuesto que se abre la vía para componer música para guitarra solista en pequeñas o grandes formas, no sólo sobre los géneros ya trabajados sino sobre todos los demás que se quedaron por fuera de este proyecto.

Las digitaciones presentadas en las partituras no son obligatorias, con ellas no se pretende ejercitar mecanismos sino que se busca hacer más sencilla la ejecución de las piezas. Ya se ha dicho que la concepción de los estudios es idiomática y es este el fin que debe tener el estudiante al abordarlos. Términos como “sabor” o “*feeling*” son más adecuados a la hora de calificar el éxito en el montaje de los mismos. De modo que si el estudiante encuentra digitaciones más convenientes para él, puede aplicarlas.

Para aprehender y reflejar el “sabor” de las músicas colombianas tradicionales en los *Estudios Característicos* se recomienda definitivamente la audición de los ejemplos que aparecen en la discografía, en especial los citados en los COMENTARIOS A LOS ESTUDIOS. Allí están los modelos sobre los cuales se elaboraron los *Estudios Característicos* y se encuentran pautas de ejecución. Y sobre todo, allí se encuentra un mundo de goce estético.

Quizás la aspiración última de este proyecto sea estimular en los guitarristas, músicos y melómanos el interés por conocer, por escuchar con inteligencia nuestras músicas tradicionales y populares.

4. BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol. 24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Ed. Bogotá 1977.

AGUADO, Dionisio. *28 lecciones para principiantes*. Real Musical. Madrid. 1985

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos*. Editio musica Budapest. Budapest. 1940

BROUWER, Leo. *Etudes simples pour guitare = Estudios sencillos*. Editions Max Eschig. Paris. 1972. 4 volúmenes.

CARCASSI, Mateo. *25 Estudios op.60*. Edición CIMUS Universidad de Antioquia. Medellín.

CARDONA CHAVES, Jairo Alberto. *Transformaciones cromáticas, suite concierto*. Monografía de grado Especialización en Artes. Universidad de Antioquia. Medellín. 2006.

CARDONA, Julián Amador. *En el espíritu popular colombiano. Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra*. Monografía de grado Especialización en Artes. Universidad de Antioquia. Medellín. 2005.

COSTE, Napoleón. *25 Etuden Opus. 38*. Schott musik international. Mainz. 1984

DODGSON, Stephen y QUINE, Hector. *10 Studies for guitar*. G Ricordi & Co. London. 1965

FRANCO DUQUE, Luis Fernando. *Música andina occidental, entre pasillos y bambucos. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto.

GIULIANI, Mauro. *Complete Giuliani Studies*. Mel Bay Publications. U.S.A. 1995

PASOS, Jonny. *Composición de música para saxofón basada en ritmos colombianos*. Monografía de grado Especialización en Artes. Universidad de Antioquia. Medellín. 2006.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Plaza y Janés Editores-Colombia. Bogotá. 1980.

PÉREZ, Elkin. *Estudio sobre la escritura del Bambuco*. Conferencia sobre la música colombiana. Escuela Popular de Arte EPA. Medellín. 2003.

PUJOL, Emilio. *Guitar school, a theoretical practical method for the guitar*. Orphee. Boston. 1956

REY MARIÑO, Jesús Alberto. *De negros y blancos en blancas y negras*. Beca de creación COLCULTURA 1996.

RIAÑO, Joaquín. *Música colombiana (pour guitare)*. Éditions Salabert. París, 1999.

ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos. *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto.

SOR, Fernando. *Complete Sor studies*. David Grimes. Mel Bay Publications. U.S.A. 1994

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Bogotá. 2004. Cartilla y disco compacto.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos solo guitar*. Editions Max Eschig. Paris. 1980

5. DISCOGRAFÍA

14 grandes éxitos de Lucho Bermúdez y su orquesta. Sonolux CD-066. 1991. Disco compacto.

16 Éxitos de navidad y año nuevo. Guillermo Buitrago. Discos Fuentes. D10018. 1998. Disco compacto.

100 años de joyas musicales 1. Alejo Durán y su conjunto. Discos Fuentes. 2003. Disco compacto.

100 años del Joropo colombiano. Varios autores. Editores 2000. Fondo mixto de promoción de cultura y las artes del Meta. Ministerio de Cultura. 2000. Tres discos compactos.

Adolfo Mejía. Obras para Piano. Helvia Mendoza. Banco de la República de Colombia. 2001. Disco compacto.

Al rescate de nuestras raíces. Grupo Buscajá. Alexis Lozano. Sin año. Disco compacto.

Colección de música folclórica. Volumen 1: Costa Pacífica colombiana. Varios autores. Instituto Colombiano de Cultura. 1988. Dos discos larga duración.

Colección de música tradicional colombiana. Volúmenes I, II, III y IV. Varios autores. Colcultura, Telecom y el Centro de Documentación Musical. 1996. Cuatro discos.

Colección de música tradicional y popular colombiana. Volúmenes 1 al 10. Varios autores. Procultura, 1986. Diez discos de larga duración.

Cumbias y gaitas famosas de Colombia. Varios autores. Discos Fuentes D10034. 1995. Disco compacto.

De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino. Varios autores. Música Americana. 2000. Disco compacto.

El pescador. Garzón y Collazos. Sello Vergara LP-130. Sin año. Disco larga duración.

¡Esto se compone, maestro! Antología de música. Varios autores. Premios departamentales de cultura 1998. Ministerio de Cultura. República de Colombia. 2002. Cuatro discos compactos.

Grandes compositores vol.4. José Barros & Edmundo Arias. Discos Fuentes J00104. 1999. Disco compacto.

Las cien canciones más bellas de Colombia. Varios autores. Sonolux. 01-0129-00060. Sin año. Cinco discos compactos.

Los remansos. Garzón y Collazos. Sonolux LP-12-435. Sin año. Disco larga duración.

Memorias musicales colombianas Vol. I-II-III. Orquesta Filarmónica de Bogotá. 1998 a 2000. Tres discos compactos.

Nasa Kuv' Fiestas, flautas y tambores Nasa. Varios autores. Fundación de Música Colombia. 1998. Disco compacto.

Obdulio y Julián. Sonolux. Colección doble platino. 2000. Disco compacto.

Pacho Galán y su época de oro. Discos Fuentes D16069. 1990. Disco compacto.

Para recordar compositores colombianos. Teresita Gómez. Universidad de Antioquia. 2000. Disco compacto.

Por mi puente real de Vélez. Varios autores. Música americana, Fundación de música Colombia. 2000. Disco compacto.

Porro bonito. Varios autores. Discos Fuentes D10190. 1992. Disco compacto.

Praise Him: Música de las Iglesias de San Andrés y Providencia. Varios autores. Fundación de música Colombia. 1998. Disco compacto.

Seven notes for seven colors. Regional Music School Tom Silaya Old Providence. Varios autores. Ministerio de Cultura. 1999. Disco compacto.

Tesoros discográficos de Colombia vol. II. Varios autores. RCA Victor LPC-355. 1941. Disco larga duración.

Tributo a nuestros ancestros. Grupo Naidy. Fundación Artística Naidy. Año 2000. Disco compacto.

SEGUNDA PARTE

TRES ENSAYOS

1.

El proceso creativo
en el proyecto

Estudios Característicos
Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales

por
Bernardo Cardona

Historia Comparada de las Artes Contemporáneas II
Artes visuales

Profesor
Carlos Mario Jaramillo

Especialización en Artes
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Medellín
2006

Los *Estudios Característicos* tienen como propósito la creación de pequeños trozos musicales para un medio específico -la guitarra solista- empleando elementos tomados de otros medios. La idea es capturar en cada estudio cada uno de los géneros musicales colombianos. Hay que aclarar que para este proyecto sólo se realizaron estudios sobre 25 géneros musicales, en tanto que existen docenas de ellos.⁴⁶

Se pretende entonces realizar una serie de esbozos sobre diversos modelos musicales. Hay una intencionalidad retratística en la concepción de los estudios. Podría decirse que existe la intención de hacer caricatura, en el sentido en que lo manifestaba Ingres cuando afirmaba que todo buen retrato ha de tener algo de caricatura. Esta analogía es adecuada ya que entre las premisas sobre las que se fundamenta la composición de los estudios están la economía de medios y el énfasis en ciertos rasgos característicos.

Por esta economía y por la condición de ejercicios de composición musical que ostentan, los estudios precisan ciertas restricciones musicales y guitarrísticas: Usar las primeras posiciones; facilitar el desempeño de la mano izquierda para concentrar la atención en los problemas rítmicos de la mano derecha⁴⁷; evitar el uso de sonidos armónicos, pizzicatos o percusiones para imitar tambores⁴⁸; evitar duraciones de más de dos minutos para cada estudio y evitar formas, desarrollos o estructuras complejas ajenas a la esencia de los géneros modelo; evitar la saturación de elementos y en general, utilizar los elementos mínimos necesarios y suficientes para caracterizar los diferentes géneros.

De no tener estas limitaciones la tarea sería abrumadora. La enorme diversidad de elementos presentes en las músicas tradicionales y populares de Colombia constituye una fuente formidable de recursos composicionales, amén de que se bebe de otra fuente: La música *académica* occidental. De modo que hay dos grandes corrientes de la tradición nutriendo los estudios.

Pero el impulso creador no es la simple conservación ni la imitación, es la exploración. El uso de elementos de las músicas tradicionales colombianas obedece a una búsqueda de identidad pero también a la necesidad de encontrar problemas musicales. Un ejemplo: El currulao presenta una sonoridad enmarañada: Tambores, marimba, guasás, polifonía a tres o más voces, polirritmias binarias y ternarias, “distorsiones” melódico-rítmicas (para nuestros oídos temperados y métricos) y un clima psicológico de arrobamiento y trance.

⁴⁶ Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, Biblioteca Básica Colombiana. Vol. 24. Instituto Colombiano de Cultura. 3ª Edición. Bogotá 1977. pp. 8 y 9.

Franco Duque, Luis Fernando. *Música andina occidental, entre pasillos y bambucos. Cartillas de iniciación musical*. Ministerio de Cultura, República de Colombia. Bogotá. 2004. p.4

⁴⁷ La identidad de los géneros musicales tradicionales reside en principio en sus características rítmicas.

⁴⁸ Son muchos los formatos instrumentales colombianos tradicionales que incluyen tambores.

¿Cómo encarnar semejante exuberancia musical en la guitarra solista, dadas las limitaciones expuestas más arriba?

En este punto son muy pertinentes las reflexiones de Igor Stravinsky expuestas en su texto *Poética Musical* en el capítulo tercero: *La composición musical*, que está dedicado al estudio del proceso creativo en general y más específicamente al propio trabajo compositivo de Stravinsky. No obstante ser fruto de su experiencia personal, dichas reflexiones tienen validez general.

*“My own experience has long convinced me that any historical fact, recent or distant, may well be utilized as a stimulus to set the creative faculty in motion, but never as an aid for clearing up difficulties.”*⁴⁹

[“Mi experiencia me ha convencido de que cualquier dato histórico, reciente o distante, debe servir como estímulo para poner en movimiento las facultades creativas, nunca como ayuda para aclarar dificultades.”]

“Resolver” un currulao es una tarea sugestiva y estimulante, requiere invención y creatividad. Ya que el resultado debe ser guitarrístico, es decir idiomático, la labor consiste en seleccionar cuáles elementos son los más idóneos y en descubrir de qué manera se deben elaborar para adecuarlos a la guitarra solista.

*“The creator’s function is to sift the elements he receives from her (...fantasy...imagination...), for human activity must impose limits upon itself. The more art is controlled, limited, worked over, the more it is free.”*⁵⁰

[“La función del creador es cernir los elementos que reciba de ella (...la fantasía...la imaginación...), porque la creación humana debe imponerse límites a sí misma. El arte, cuanto más controlado, delimitado, elaborado, más libre es.”]

En nuestro caso los elementos a tamizar no provienen de la fantasía ni de la imaginación sino de la tradición. Pero la procedencia de fuentes y formatos diferentes a la guitarra solista exige reelaboración y recreación, lo que produce hallazgos, sorpresas.

¿Qué hacer con estas sorpresas? Volvamos a Stravinsky.

*“In the course of my labors I suddenly stumble upon something unexpected. This unexpected element strikes me. I make a note of it. At the proper time I put it to profitable use.”*⁵¹

⁴⁹ Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Vintage Books. New York. 1947. p. 27

⁵⁰ Ibid. p. 66

⁵¹ Ibid. p. 55

[“En el transcurso de mi labor tropiezo de pronto con algo inesperado. Este elemento inesperado me golpea. Tomo nota de él. En el momento apropiado le saco provecho.”]

*“One does not contrive an accident: one observes it to draw inspiration therefrom. An accident is perhaps the only thing that really inspires us.”*⁵²

[“Uno no planea el accidente: Lo observa para inspirarse. Un accidente es quizás lo único que realmente nos inspira.”]

Al parecer el proceso creativo de los *Estudios Característicos* confirma las tesis de Stravinsky o talvez sean estas las que ratifican dicho proceso; al abordar la *Poética Musical* ya estaban concluidos la mayoría de los estudios y fue sorprendente encontrar tantas similitudes.

Una reflexión más de Stravinsky bien puede sintetizar el espíritu de los *Estudios Característicos*.

*“A real tradition is not the relic of a past irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present.”*⁵³

[“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado irrecuperable; es en una fuerza viva que anima e instruye al presente.”]

⁵² Ibid. p. 56

⁵³ Ibid. p. 58

2.

SEMINARIO DE PROBLEMAS DEL ARTE I MÚSICA

**Profesora
HAYDEÉ MARÍN**

Espacio musical en el proyecto

Estudios Característicos

Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales

Por Bernardo Cardona

Para la aplicación del concepto de espacio musical en este proyecto, se tendrán en cuenta las siguientes consideraciones.

Comenzaremos basándonos en el concepto de espacio intra-musical consistente en las distancias que se producen al relacionar diferentes eventos puntuales de altura y densidad. Si vamos más allá, cada uno de los elementos constitutivos de la música podría generar fenómenos o al menos sensaciones espaciales.

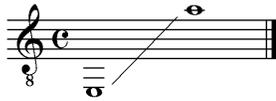
La melodía tiene implícito el ritmo, que transcurre en el tiempo. En este sentido la melodía presenta dos dimensiones: una horizontal –las duraciones- y otra vertical –las alturas- lo que permite hablar de longitud y amplitud en la melodía. La armonía o densidad sonora produce otras sensaciones de espacialidad que podríamos llamar ambientes; el timbre o color del sonido contribuye también a la definición de dichos ambientes. La intensidad crea marcos de sonoridad grandes o pequeños. La articulación produce diferentes percepciones de continuidad o discontinuidad en la línea. Las formas musicales son representadas gráficamente.

Podemos observar cómo el lenguaje, refiriéndose a la música, emplea habitualmente conceptos relacionados con el espacio.

El propósito del proyecto mencionado más arriba es componer un grupo de aproximadamente veinticinco estudios para guitarra solista, basados en músicas tradicionales colombianas. Cada estudio deberá cumplir al menos con los siguientes criterios: Síntesis de elementos de la música que le sirve de inspiración, identificación de la música que le sirve de inspiración, sencillez técnica y musical -

en caso de conflicto entre estos dos criterios primará el de identificación-, brevedad, equilibrio, interés estético.

Ya que los estudios deben presentar en lo posible un nivel de dificultad intermedio-bajo es necesario establecer unos parámetros técnicos básicos, entre estos, unas limitaciones de espacio. Ya se mencionó la primera limitación, brevedad; cada estudio debe durar un máximo de dos minutos. La segunda es la tesitura; la mano izquierda debe permanecer en primera y segunda posición en la guitarra, lo que implica que la escritura no debe sobrepasar este rango:



Otra limitación: la forma de las piezas debe respetar la forma de las músicas que las inspiran

Contando con estas limitaciones se presenta la tarea de elaborar un mundo en cada estudio. Para ello se establecieron los criterios de síntesis, identificación, equilibrio e interés estético.

Sintetizar para la guitarra una música concebida para banda -como el porro o la cumbia- implica disponer (no apeñuscar) las voces en un ámbito más pequeño, aludir al color de otros instrumentos usando los colores de la guitarra, reproducir en pequeño y hasta donde sea posible en detalle, lo esencial de la fuente original. A su vez, la elaboración para guitarra de un solo vocal (por ejemplo un arrullo chocoano) es una ampliación que implica ocupar (no atiborrar) el espacio de la guitarra con los elementos que constituyen y caracterizan el arrullo. En cuanto al equilibrio, éste tiene que ver con la forma, con la distribución de las fuerzas dinámicas y estáticas en el espacio de la obra; se puede usar la misma forma básica para componer una pieza muy breve u otra muy extensa. Por último, para hacer interesantes los estudios se hará uso de toda la “inspiración” posible en el uso óptimo de los elementos de la música y en su organización; cada elemento deberá ocupar el lugar preciso.

La pretensión última del proyecto es pues, crear -¿o descubrir?- nuevos universos musicales, nuevos espacios musicales.

3.

Ritmo y forma en el proyecto

Estudios Característicos

Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales

Por Bernardo Cardona

**SEMINARIO DE PROBLEMAS DEL ARTE
MÚSICA**

**Profesora
HAYDEÉ MARÍN**

**Especialización en Artes
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia
Medellín
2006**

Un género musical está determinado por algo más que la rítmica del acompañamiento; todos los demás elementos constitutivos de la música son determinantes. Pero entre los elementos de identidad de los géneros populares, los motores rítmicos son fundamentales. Al decir motores rítmicos están incluidos los acompañamientos, la rítmica de las melodías, el ritmo armónico y el ritmo de tensiones y reposos que constituye la forma.

El Bambuco es bien ilustrativo. Los dos primeros ejemplos presentados a continuación son tomados del **“Estudio sobre la escritura del Bambuco”**. **Conferencia sobre la música colombiana. Escuela Popular de Arte EPA. Medellín. 2003** del maestro Elkin Pérez.

Ejemplo 1⁵⁴

Es toy bus-can-do/un lá-piz, yo. —

Ejemplo 2

Es toy bus-can-do/es - te lá - piz. —

La melodía tiene la misma figuración, las mismas alturas y el mismo ritmo armónico en las dos versiones. Sin embargo el sentido es completamente diferente. Además del acento escrito hay diferencias en los acentos implícitos del acompañamiento. El pasillo (Ej.1) produce una acentuación así: (1-2-3), mientras que el bambuco (Ej.2) produce algo como: (1-2-3). Por esto el maestro Pérez

⁵⁴ Ejemplos adaptados para voz y guitarra acompañante.

utiliza textos diferentes en los dos casos; de no ser así el resultado hubiera tenido la palabra “*lápiz*” mal acentuada:

Ejemplo 3

Es toy bus-can-do/un lá-piz, yo.

Ya que el bambuco presenta un desfase armónico entre melodía y acompañamiento, suele usarse una variante de este en la cual el cambio de acorde se hace en silencio y los acentos del compás se configuran más o menos así: (1-2-3):

Ejemplo 4

Es toy bus-can-do/es-te lá - piz.

Se ha dicho que los acentos se configuran “*como*” y “*más o menos*”, algo imperdonable en aras de la precisión, pero el bambuco tiene esa ambigüedad rítmica tan escurridiza. Y aun no se entra en la discusión sobre la escritura en 6/8, escritura que por supuesto produce otro sentido. El bambuco tiene una complejidad rítmica difícil de aprehender. Nos encontramos aquí con un refinamiento que involucra los ritmos de la melodía, de la armonía y de la textura. Y este es un refinamiento del caletre de los músicos populares.

La música tradicional colombiana está llena en mayor o menor grado de tales refinamientos. Baste mencionar los intrincados esquemas percusivos de las zonas atlántica y pacífica, la anticipación en el cambio de acorde de las músicas sabaneras, la acentuación melódica por fuera del primer tiempo del compás en la

guabina y el torbellino, la ingravidez de las músicas chocoanas con sus ostinatos de marimba o las progresiones armónicas que forman hemiolas en las músicas llaneras.

Se agota el espacio para hablar de la forma así que se mencionará un ejemplo notable. El bambuco "*Cuatro preguntas*", -letra de Eduardo López y música de Pedro Morales Pino- muestra un portentoso manejo de la forma musical en función del texto poético. A cada una de las partes corresponde una pregunta que se formula después de una amonestación. Desde el análisis, la pregunta musical lleva el texto de la amonestación y la respuesta musical lleva el texto de la pregunta; mientras el texto formula la pregunta la música da la respuesta. Y esto es lo que está expresado en el poema: Quien pregunta está dando la respuesta. La música reafirma esta idea. Además, con ayuda del preludio y de los diferentes interludios, cada parte va acumulando intensidad emocional hasta el final, donde sólo se alcanza el reposo en la coda instrumental. Así el discurso musical asociado al texto logra expresar rabia y resignación. Esta pieza, enmarcada en una forma preestablecida (A-B-A-B), la trasciende desplegando una forma única.

Los *Estudios Característicos* toman su nombre de los elementos constitutivos de la música. Felizmente la música popular y tradicional colombiana está llena de maravillosos y sorprendentes usos de estos elementos.

TERCERA PARTE
ESTUDIOS CARACTERÍSTICOS

Bambuco

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 80 - 86$

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of five staves of music, each starting with a measure number (1, 7, 13, 19, 25) and a guitar-specific measure number (8). The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *mf*, as well as articulations like accents, slurs, and breath marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a *poco rit.* marking and a first ending sign.

1 *mf*

7 *p*

13 *f*

19 *p p p i m*

25 *a m i a m i a* *p* *mf* *p* *poco rit.* l.v.

Pasillo canción

Bernardo Cardona

Lírico ♩ = 72

mf

ten.-----

rit.-----

mp

p

mf

ten.-----

f

p sub. f

f

rit.-----

mp

ten.-----

p

Trovas antioqueñas

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 100$

1 *mp* *c* II

8 *c* II

15 *c* II *f*

21 *mf* *f*

27 *mf*

33 *mp* *rall.* *Menos*

Pasillo fiestero

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 172-200$

1 *f* *p* *tasto*

6 *p cresc.* *natural* C II

12 *f*

18

24

30 C II -----

mf

36

p mf

42

p f mp

48

p mp

55 poco rit. - - -

mf

61 rall. -----

cresc. f

D.C. C II -----

Fox

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 116$

mf *f* *mf* *f* *sfz*

a m i m a i a m i m a *arm.* *a m i*

a m i a m i a m i

a m i a m i a m i

× = Percusión bajo la boca con un dedo de m.d. extendido

25

29

arm. 4

gliss

mp

f

34

arm. 4

gliss

5

a m i m a i a m i m a

39

a m i a m i a m i a m i

44

gliss

gliss

sfz

Torbellino

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 144$
i-m-a *i-m-a p* *i-m-a p*

f

i p *i p* *i p* *i a m i p* *i p* *i p* *i p* *i p* *i p* *i*

mf

9

15

21 *metálico*

x = Rasgueo seco apagando inmediatamente con la parte externa del pulgar.

27 *mp* *metálico-----poco a poco-----natural* *f* *gliss.*

Musical staff 27-32: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 27 starts with a piano (*mp*) dynamic and features a sequence of chords and eighth notes. Measure 28 has a first finger (*1*) marking. Measure 29 has a second finger (*2*) marking. Measure 30 has a first finger (*1*) marking. Measure 31 has a first finger (*1*) marking. Measure 32 has a first finger (*1*) marking and a glissando (*gliss.*) marking. A dynamic change to forte (*f*) occurs between measures 30 and 31.

33 *gliss.*

Musical staff 33-38: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 33 starts with a glissando (*gliss.*) marking. Measure 34 has a first finger (*1*) marking. Measure 35 has a first finger (*1*) marking. Measure 36 has a second finger (*2*) marking. Measure 37 has a first finger (*1*) marking. Measure 38 has a first finger (*1*) marking.

39 *mf*

Musical staff 39-44: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 39 has a first finger (*1*) marking. Measure 40 has a first finger (*1*) marking. Measure 41 has a first finger (*1*) marking. Measure 42 has a first finger (*1*) marking. Measure 43 has a first finger (*1*) marking. Measure 44 has a first finger (*1*) marking. A dynamic change to mezzo-forte (*mf*) occurs at the start of measure 39.

45 *f*

Musical staff 45-50: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 45 has a first finger (*1*) marking. Measure 46 has a first finger (*1*) marking. Measure 47 has a first finger (*1*) marking. Measure 48 has a first finger (*1*) marking. Measure 49 has a first finger (*1*) marking. Measure 50 has a first finger (*1*) marking. A dynamic change to forte (*f*) occurs at the start of measure 45.

51 *p* *poco rit. - - a tempo sul tasto*

Musical staff 51-56: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 51 has a first finger (*1*) marking. Measure 52 has a first finger (*1*) marking. Measure 53 has a first finger (*1*) marking. Measure 54 has a first finger (*1*) marking. Measure 55 has a first finger (*1*) marking. Measure 56 has a first finger (*1*) marking. A dynamic change to piano (*p*) occurs at the start of measure 51. Performance instructions *poco rit. - - a tempo sul tasto* are written above the staff.

57 *rit.-----*

Musical staff 57-62: Treble clef, key signature of three sharps, 8/8 time signature. The staff contains six measures of music. Measure 57 has a first finger (*1*) marking. Measure 58 has a first finger (*1*) marking. Measure 59 has a first finger (*1*) marking. Measure 60 has a first finger (*1*) marking. Measure 61 has a first finger (*1*) marking. Measure 62 has a first finger (*1*) marking. A dynamic change to piano (*p*) occurs at the start of measure 57. A *rit.* (ritardando) marking is written above the staff.

Guabina

Bernardo Cardona

The musical score for "Guabina" is written for a single melodic line on a treble clef staff and guitar accompaniment on a bass clef staff. The piece is in 3/4 time with a tempo of 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 7, 13, 19) and a guitar-specific measure number (8). The first system (measures 1-6) includes a tempo marking of 100, a dynamic of *mf*, and a *mp* marking. The second system (measures 7-12) features a dynamic of *mf* and a *cresc.* marking. The third system (measures 13-18) includes a *cresc.* marking. The fourth system (measures 19-24) features a dynamic of *f* and a *mp* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (0-4). The guitar accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with some measures marked with a *cresc.* or *mp* dynamic. The piece concludes with a *mp* dynamic.

25 *metálico* *natural*

p *mf*

31 *riten.* *a tempo*

f *mf*

a
i m i m

38 *rit.* *meno mosso* *a tempo*

f

44 *C III* *rit.* *C III* *C III* *C III*

mf *mp* *p*

Danza

Bernardo Cardona

♩ = 46

f *mf*

sfz *p* *f* *mf* *mp* *f* *poco rit.* *c I - - -*

mp *p*

f *p*

24

p *pp*

30

f *mf*

36

mp *p* *f* *rit.* *c I*

41

p *pp* *Menos* *c I* *c II*

Guabina-Bambuco-Pasillo

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 106$

i i m i a m a m a i a i m i a m a m i m i a m a m i

p p mf p

8 *a m a m m a m a m i*

mp

15 *a i m i a m a m a m i m i a m a m i m i a m i*

mf

21 *a m i m a m a m i m i a m i m i a m i*

p

27 *m i i m i*

f mp

35 *p p p p p p*

41 *m i m i a*
f p p

47 *m i m a*
mp f p

53 *m i*
p cresc. f

59 *i m i m a m i m a m i a*
p i m p i a m i a m i m

65 *a m m i a i a*
p mp f

71 *a i i m a m i m*
p p

77 *a m i*
p mp p

Bambuco fiestero

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 120-152$ ♩

f

mp *mf* *f* *rit.* *A tempo*

mf *f*

p

fp *rit.*

A tempo

mf *m i* *m* *m* *p i m a* *m* *m*

m *m i* *m* *m* *m* *a m i p*

m i m i *m i m a* *mi p* *p* *m* *m*

m *a m i p* *a m i* *a m i a* *m i p p*

m i *m i* *m i* *m i* *a m i* *a m i*

a m i *rit.* *a m a m i* *C II*

p *al* *ff*

26 *p* *i m a m a m* [*i m i m*] *a m*
p i p i

30 [*m i m*] *a m a m* [*i m i m a*]
i p i p i *i* *m i m a m i m*
mp

35 *i a i m i m i m* *i a m* *i*
f *p* *p*

40 *riten. - - -*
mf

45

50 *rit. - - - - -*

Cumbia

sobre llamador

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 84$

pp *mf*

6

12 *mf*

18

23 *p* *f* *p*

28 *mf* *f*

33 *p* *f* *f* *i m a m*

38 *i m a m a*

43 *a a p a m i*

48 *p sub. f*

53 *p mf*

59 *mf p mf*

65 *p f mp*

69 *f mp*

74 *senza rit. p ppp*

Porro

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 90$

f *mp* *f*

mp *f*

mp *f* *mp* *f*

mp *f* *mp*

mp *f*

a m i m a m i m

28 *a m* *a m i m a m i m a m*

33

38

43

mf *p*

48

mf *p* *mf* *p* simile

Marcado

53

pp *f*

Merengue

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 112-126$

mf

f

p *f*

p *f*

mf

mf decresc. *f*

Paseo vallenato

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 144$

mf

p

p

p

▲ = Cada dedo pulsa la cuerda correspondiente en dirección contraria a la usual.

29 *a m i*

p *mf*

33

f

37 *a i a m i*

mp *p*

42 *i p i m a m i m a m a m i i m i m*

p *cresc.* *f*

46 *i m i m m a m i p i m i m a m i m a a m i m a*

p

50 *a m i a m a m i i m i m a m i m a m i*

p

53 *a m i*

p C III

Puya

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 132$

f

m i i

m i i

m i

p

p *cresc.*

poco rit. ----- *a tempo*

f

39 *mp*

45 *mf*

51 *f*

57 *f*

63 *ff*

69 *mf*

76 *mf*

Alabao - Bunde

Bernardo Cardona

Calmado

♩ = 70-76

Musical notation for the first section of the piece. It consists of two staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Calmado' with a quarter note equal to 70-76 beats per minute. The first staff contains a melodic line with a slur over the first six notes, followed by a comma and another slur over the next six notes. Fingering numbers (3, 4, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 2, 4) are written below the notes. A circled '3' is under the first note, and a circled '4' is under the tenth note. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff. The second staff continues the melodic line with a slur over the first four notes, followed by a comma and another slur over the next four notes. A circled '4' is under the fourth note. The piece ends with a double bar line and repeat slashes.

♩ = 116 Rítmico

Musical notation for the second section of the piece, marked 'Rítmico' with a tempo of 116 beats per minute. It consists of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Rítmico' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four notes, followed by a comma and another slur over the next four notes. The lyrics 'a m a m a m a m a m' are written above the notes. Fingering numbers (0, 2, 2, 3, 4) are written below the notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff. The second staff contains a bass line with a slur over the first four notes, followed by a comma and another slur over the next four notes. The dynamic marking *p* is placed below the first staff. The third staff continues the melodic line with a slur over the first four notes, followed by a comma and another slur over the next four notes. The dynamic marking *f* is placed below the first staff. The fourth staff continues the bass line with a slur over the first four notes, followed by a comma and another slur over the next four notes. The dynamic marking *f* is placed below the first staff.

17 *mi mi a mi a mi a i mi* *a a a i*

mf *f*

23 *mi mi a mi a mi a m*

mp *f*

29

f *mf*

35 *poco rit.* *A tempo*

f

41

piu f

47 *allarg.*

ff

Juga

Bernardo Cardona

♩. = 76

f *i m i m i* *m a m a* *m a m a*

7 *a m a m* *i m i a m a*

13 *a m i a m i*

19 *mp*

26 *f* *i a* *m i m i m* *i m* *m i* *i m*

31 *p i* *a* *i m* *mf* *p*

Cantando el pulgar

37 *mf* *p* *mf*

m i m i m a a m i m i m

43 *p* *mf*

m i a a m i i m m i a

48 *f*

Marcato

54

60 *mf* Cantando el pulgar

68 *p* *mp* *pp*

[*] ossia:

m i a

25 *m a i a m a* *a*

31 *a* *rit.* *metálico*

p súbito *f* *mf*

38

44 *natural*

f

50

27

f

34

ponticello

mp *f*

41

natural

mf *f*

48

ff

38 *mp* *f*

44 *mp* *f*

50 *mp* *f*

55 *mp* *f*

58 *mp* *f*

61 *mp* *f*

× = Rasgueo seco apagando inmediatamente.

Mientras no se especifique lo contrario:

↑ = Rasgueos hacia cuerdas agudas con *i-m-a*.

↓ = Rasgueos hacia cuerdas graves con *p*.

Calypso

Bernardo Cardona

♩ = 148

CI -----

CI -----

mf

5

10

15

20

25

30

1 2 CI

Mento

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 180$

8

6

11

17

22

28

34

39

45

f

p

p

p

gliss.

gliss.

Schottisch

Bernardo Cardona

$\text{♩} = 116$

1 *f*

9 *p cresc.*

16 *f*

25 *p*

32