

**RECITAL: SIETE RITMOS REPRESENTATIVOS DE CUATRO REGIONES DE  
COLOMBIA ORIGINALES PARA GUITARRA SOLISTA**

**VICTOR ALFONSO GERENA MANTILLA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2018**

**RECITAL: SIETE RITMOS REPRESENTATIVOS DE CUATRO REGIONES DE  
COLOMBIA ORIGINALES PARA GUITARRA SOLISTA**

**VICTOR ALFONSO GERENA MANTILLA**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de:  
Licenciado en Música**

**DIRECTOR  
CARLOS ANDRÉS CORENA PEREA  
Maestro en interpretación**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2018**

## **DEDICATORIA**

**A mi madre ALBA VICTORIA MANTILLA CARVAJAL y  
Mi abuela MARIA HELENA CARVAJAL URIBE**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios quien me dio la oportunidad de escoger esta hermosa profesión y me ha bendecido con la compañía de grandes maestros, compañeros y amigos que de una u otra forma me han ayudado en mi proceso musical.

A mi abuela María Helena, mi madre Alba Victoria, mis hermanos Catherine y Jonathan Gerena, mi compañera sentimental Leonor Smith y mi padrastro Jose Montesino quienes siempre me han apoyado, me han enseñado grandes valores, a luchar por los sueños, a nunca darme por vencido y lo más importante nunca dudaron de mí.

A mi maestro Óscar Javier González que me aguantó durante toda la carrera y me enseñó que del afán solo queda el cansancio y con frases célebres como “Eso no es la flecha sino el indio”, “Más sonido” y muchas más, me enseñó que la música es una disciplina que debe ser trabajada con meticulosidad para que así se cumpla con el fin de poder expresar y hacer sentir al oyente lo que se quiere reflejar.

A mi maestra Marina Shevtsova que además de ser mi maestra, muchas veces fue mi consejera. Su mayor enseñanza fue sobre el cuidado que debemos tener con el cuerpo que es nuestro primer instrumento y que si él no está bien nunca podremos sentir una conexión con nuestra alma y de esta manera no sabremos si estamos cumpliendo con el verdadero sentido que la música tiene como fin.

Además, le debo agradecer por el excelente trabajo que tuvo conmigo de la enseñanza del piano complementario.

Al maestro Andrés Corena quien es uno de los pilares de este trabajo y nunca “soltó la toalla”, siempre estuvo para corregir, guiar, apoyar y lo más importante aconsejar y seguir llenando de ilusiones mis metas, de darme a entender que las metas que nos proponemos las podemos cumplir, que no debemos mirar al vecino o atrás, que lo único que debemos es seguir adelante y nunca darnos por vencidos. “No importa si en los pasillos dicen cosas para opacar tus metas ... sigue soñando y veras lo lejos que llegas – Andrés Corena”

A todos los docentes (Patricia Casas, Andrea Zambrano, Karen Arango, Iryna Sachli, Raúl Mancipe, Henry Silva, Robinson Giraldo, Nelson Rodríguez, Manuel Mejía, Carlos Basto,) quienes de una u otra forma me brindaron información que me ayudo a seguir creciendo y formándome como licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander.

A Giann Karlo Rojas quien ha sido mi compañero y mejor amigo a quien le debo muchos consejos y le doy las gracias por compartir conmigo acordes y melodías.

A los maestros Gentil Montaña, Silvio Martínez, Jaime Romero, Gustavo Niño, y Sebastián Villanueva quienes me han enseñado el valor del folclor colombiano y me brindaron parte de su conocimiento para interiorizarlo y difundirlo y así poder amar el resultado de mucha investigación e historia que tenemos en nuestro país y poder hacer esta recopilación de datos y partituras y difundirlas en nuestro contexto.

## CONTENIDO

	<b>Pagina</b>
INTRODUCCIÓN.....	16
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	17
1.1 Pregunta problema.....	19
1.1.1 Preguntas directrices .....	19
1.2 Objetivos.....	19
1.2.1 Objetivo General .....	19
1.2.2 Objetivos Específicos .....	20
1.3 Justificación .....	20
2. MARCO REFERENCIAL .....	21
2.1 Antecedentes Investigativos .....	21
2.2 Marco Teórico.....	23
2.2.1 La guitarra en Iberoamérica y en Colombia .....	23
2.2.2 Ritmos de Colombia .....	26
2.2.3 Psicología de la música .....	26
3. ASPECTOS METODOLOGICOS .....	28
3.1 Compositores seleccionados .....	29
3.2 ANALISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS .....	39
3.2.1 Región del caribe.....	39
3.2.1.1 Ritmo Porro (Porro de la suite N 4 de Gentil Montaña) .....	39
Análisis formal .....	39
Elementos musicales .....	42
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	44

3.2.1.2 Ritmo Cumbia (Palmereña, Silvio Martínez).....	46
Análisis formal .....	46
Elementos musicales .....	48
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	50
3.2.2 Región andina .....	52
3.2.2.1 Ritmo Bambuco (Confesiones, Jaime Romero): .....	52
Análisis formal .....	52
Elementos musicales .....	55
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	57
3.2.2.2 Ritmo Pasillo: .....	57
Análisis formal .....	58
Elementos musicales .....	60
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	62
3.2.3 Región del pacífico .....	63
3.2.3.1 Ritmo Currulao: .....	63
Análisis formal .....	63
Elementos musicales .....	65
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	66
3.2.3.2 Ritmo Bunde Chocoano: .....	68
Análisis formal .....	68
Elementos musicales .....	68
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	70

3.2.4 Región de los llanos orientales .....	71
3.2.4.1 Ritmo Joropo: .....	71
Análisis formal .....	71
Elementos musicales .....	71
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	72
3.2.4.2 Ritmo Pajarillo: .....	74
Análisis formal .....	74
Elementos musicales .....	74
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	75
3.2.4.3 Ritmo Pasaje: .....	76
Análisis formal .....	76
Elementos musicales .....	76
Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	78
4. REFLEXIONES.....	79
5. CONCLUSIONES .....	80
BIBLIORAFÍA .....	81
ANEXOS .....	83

## LITA DE FIGURAS

	Pág.
Figura N°1, Porro de la Suite N°4, Análisis formal. ....	41
Figura N°2, Porro de la Suite N°4, compases del 1 al 6.....	42
Figura N°3, Porro de la Suite N°4, compases del 20 al 24. ....	43
Figura N°4, Porro de la Suite N°4, compases del 38 al 46. ....	43
Figura N°5, Porro de la Suite N°4, compases del 51 al 67. ....	44
Figura N°6, Porro de la suite N°4, copases del 81 al 89. ....	44
Figura N°7. Porro de la suite N°4, compas 1 y 2. ....	45
Figura N°8. Porro de la suite N°4, compas 4. ....	45
Figura N°9. Porro de la suite N°4, compas 5. ....	45
Figura N°10. Porro de la suite N°4, compas 27. ....	46
Figura N°11, Porro de la suite N°4, compas 89. ....	47
Figura N°12, Palmereña, análisis formal. ....	48
Figura N°13, Palmereña, compases del 1 al 8. ....	49
Figura N°14, Palmereña, compases del 41 al 48. ....	49
Figura N°15, Palmereña, compases del 89 al 96. ....	50
Figura N°16, Palmereña, compases del 113 al 120. ....	50
Figura N°17, Palmereña, compas 1 y 2. ....	51
Figura N°18, Palmereña, compases 79 y 80. ....	51
Figura N°19, Palmereña compases 17 al 20. ....	52

Figura N°20 Confesiones, análisis formal. ....	53
Figura N°21 Confesiones, compases del 1 al 9. ....	54
Figura N°22 Confesiones, compases del 35 al 39. ....	55
Figura N°23 Confesiones, compases del 40 al 47. ....	55
Figura N°24 Confesiones, compas 33. ....	55
Figura N°25 Confesiones, compases del 76 al 78. ....	56
Figura 26, Confesiones, compas 14. ....	56
Figura 27, Confesiones, compas 8. ....	56
Figura 28, Confesiones, compas 77. ....	57
Figura 29, Confesiones, compas 77. ....	57
Figura N°30 Confesiones, compases 3 y 4. ....	57
Figura N° 31 Lejos del Hogar, análisis formal. ....	59
Figura N°32, Lejos del Hogar, compases del 9 al 16. ....	59
Figura N°33, Lejos del Hogar, compases del 25 al 32. ....	60
Figura N°34, Lejos del Hogar compases del 45 al 47. ....	61
Figura 35, Lejos del hogar, compas 15. ....	61
Figura 36, Lejos del hogar, compas 23. ....	61
Figura N°37, Lejos del Hogar, compases del 12 al 15.....	62
Figura N°38, Currulao La Hamaca, análisis formal. ....	63
Figura N°39, Currulao LA HAMACA, compases 1 al 8. ....	64
Figura 40, Currulao LA HAMACA, compases 41 al 48. ....	64
Figura 41, La Hamaca, compas 1. ....	65

Figura 42, La Hamaca, compas 102. ....	65
Figura 43, La Hamaca, compas 129. ....	65
Figura N°44, LA HAMACA, compases del 1 al 6. ....	66
Figura N°45, LA HAMACA, compases del 7 al 13. ....	66
Figura N°46, BUNDE CHIGUALO, análisis formal. ....	67
Figura 47, Bunde Chigualo, compas 3. ....	68
Figura 48, Bunde Chigualo, compas 8. ....	68
Figura 49, Bunde Chigualo, compas 38. ....	68
Figura 50, Bunde Chigualo, compas 5. ....	69
Figura 51, Bunde Chigualo, compas 14. ....	69
Figura N°52, Pinceladas de zapateo “Aire de Joropo”. ....	70
Figura N°53, Pinceladas de zapateo “aire de joropo”, compas 1. ....	71
Figura N°54, Pinceladas de zapateo “aire de Joropo”, compas 13. ....	71
Figura N°55, Pinceladas de zapateo “aire de Joropo”, compas 16 y 17. ....	71
Figura N°56, Pinceladas de zapateo “Aire de pajarillo”. ....	73
Figura N°57, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”. ....	74
Figura N°58, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”. ....	74
Figura N°59, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”. ....	74
Figura N°60, Pinceladas de zapateo “Aire de pasaje llanero”. ....	75
Figura N°61, pinceladas de zapateo “aire de pasaje llanero”, compas 115.....	76
Figura N°62, pinceladas de zapateo “Aire de pasaje llanero”, compas 118.....	76
Figura N°63, pinceladas de zapateo °aire de pasaje llanero”, compas 122.....	77

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXOS.....	83
REGIÓN ANDINA.....	83
OBRAS INTERPRETADAS.....	83
Anexo A. LEJOS DEL HOGAR (PASILLO) – Jaime Romero.....	83
Anexo B. CONFESIONES (BAMBUCO) – Jaime Romero.....	85
MATERIAL BIBLIOGRAFICO.....	89
Anexo C. El Popocho (Bambuco) – Jaime Romero.....	89
Anexo D. Embrujo de Luna (Fantasía en forma de pasillo) – Jaime Romero.....	95
Anexo E. Florecita del Camino (Bambuco) – Jaime Romero.....	102
Anexo F. Mi Guabinita (Guabina) – Jaime Romero.....	109
Anexo G. Nocturnal (Guabina) – Jaime Romero.....	114
Anexo H. Por un trago (Bambuco) – Jaime Romero.....	118
Anexo I. Chicaquicha (Bambuco) – Andrés Villamil.....	121
Anexo J. Suite Colombiana (Guabina, Pasillo, Bambuco, Danza, Porro) – Andrés Villamil.....	122
Anexo K. Emma (Danza) – Silvio Martínez.....	132
REGIÓN DEL PACIFICO.....	134
OBRAS INTERPRETADAS.....	134
Anexo L. LA HAMACA (CURRULAO) – Silvio Martínez.....	134
Anexo M. CHIGUALO (BUNDE) – Sebastián Villanueva.....	137

MATERIAL BIBLIOGRAFICO.....	142
Anexo N. El Sol y La Luna (Currulao) – Sebastián Villanueva.....	142
REGIÓN DEL CARIBE .....	149
OBRAS INTERPRETADAS.....	149
Anexo Ñ. PALMEREÑA (CUMBIA) – Silvio Martínez.....	149
Anexo O. PORRO SUITE CUATRO (PORRO) – Gentil Montaña.....	152
MATERIAL BIBLIOGRAFICO.....	156
Anexo P. El Perfumado (Porro) – Jaime Romero.....	156
Anexo Q. Amanecer (Vals Criollo) – Silvio Martínez.....	161
Anexo R. Serenata Bohemia (Pasaje – Vals) - Jaime Romero .....	162
Anexo S. Dulce Sirenita (Paseo Vallenato) – Silvio Martínez.....	169
Anexo T. Canción y Sentimiento (Paseo Vallenato) – Silvio Martínez.....	171
REGIÓN DE LOS LLANOS ORIENTALES.....	173
OBRAS INTERPRETADAS.....	173
Anexo U. PINCELADAS DE ZAPATEO (JOROPO, PAJARILLO, PASAJE LLANERO) – Gustavo Niño.....	173
MATERIAL BIBLIOGRAFICO.....	179
Anexo V. TIENTOS DE LA TIERRA LLANA (Kirpa, seis por derecho, san Rafael, Zumbaquezumba, chipola, el gaván, el gavilán) – Samuel Bedoya.....	179

## RESUMEN

**Título:** RECITAL - SIETE RITMOS REPRESENTATIVOS DE CUATRO REGIONES DE COLOMBIA ORIGINALES PARA GUITARRA SOLISTA\*

**Autor:** Gerena Mantilla Víctor Alfonso\*\*

**Palabras claves:** Recital de guitarra, folclor colombiano, compilación.

### **Descripción:**

El eje principal de este documento es compilar material folclórico escrito originalmente para la guitarra haciendo una selección de siete piezas para un recital con ritmos representativos de cuatro regiones del país. El marco teórico se sustenta con una breve reseña de lo que ha sido la historia de la guitarra en Colombia desde la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX. Así mismo, se vinculan aspectos relacionados a la psicología de la música, aspectos pedagógicos y lo concerniente al análisis musical. Se debe resaltar que como licenciados en música necesitamos basarnos en psicólogos y pedagogos para cumplir con la labor de formar personas con pensamiento crítico. En el ámbito musical cada una de las piezas a interpretar tienen su respectivo análisis con el fin de dar a los estudiantes del área de guitarra un transitorio conocimiento del folclor colombiano y a su vez promover la investigación. Como resultado se materializa la puesta en escena de las obras seleccionadas en un recital didáctico. Por otra parte, surgen unas conclusiones relacionadas con el interés, la búsqueda y el estudio de obras de compositores colombianos poco interpretados. Igualmente, el autor propone unas recomendaciones de tipo pedagógico, investigativo e interpretativo. Y para finalizar, se anexan obras poco interpretadas como material bibliográfico.

---

\* trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea, maestro en Música

## ABSTRACT

**TITLE:** RECITAL-SEVEN RHYTHMS FROM FOUR REGIONS OF COLOMBIA  
ORIGINALLY FOR GUITAR SOLO\*

**AUTHOR:** GERENA MANTILLA, Victor Alfonso\*\*

**KEY WORDS:** Guitar performance, Colombian folklore, compilation, performance of Colombian authors, musical analysis.

### DESCRIPTION

The principal idea of this project is to compile folkloric material written originally for the guitar making a selection of seven pieces for a performance where the principal rhythms are from four regions of the country. The theoretical framework is supported by a brief review of what has been the history of the guitar in Colombia since the middle of the 19th century and the first of the 20th century. Likewise, are linked aspects related to the psychology of music, pedagogical and everything that concerns the musical analysis. As a professional musician it should be important that we need to rely our education skills on psychologist and pedagogues to fulfill the education on people with critical thinking. In the musical field, each of the pieces to be performed have their respective analyzes in order to give to the guitar students a transient knowledge of Colombian folklore and at the same time promote research. As a result, the selected pieces are materialized during a didactic performance. On the other hand, conclusions are shown related to the interest, search and study of works of little-known Colombian composers. Finally, the author proposes some recommendations about pedagogical, investigative and performance aspects. And finally, works that are not interpreted as bibliographic material are annexed.

---

\* Bachelor Thesis

\*\* Faculty of Human Sciences. School of music. Director: Carlos Andrés Corena Perea.

## INTRODUCCIÓN

En nuestra tradición la guitarra ha sido un instrumento bien acogido, que desde hace más de quinientos años se introdujo a nuestra tierra por mérito propio mas no por imposición. Este instrumento fue aferrándose a nosotros dando así un nuevo fruto de música que hoy por hoy resalta la belleza y cultura que hay en nuestro país. De la misma manera, por medio de la guitarra es posible conocer el carácter de nuestros antepasados principalmente de los campesinos, quienes vincularon el instrumento en sus composiciones y desarrollaron un lenguaje propio que define nuestra esencia musical<sup>1</sup>.

Por otra parte, La guitarra se mantiene vigente gracias al trabajo de compositores, y pedagogos musicales, quienes hacen de la guitarra uno de los elementos principales de nuestro folclor. *“Este instrumento es uno de los más empleados en Iberoamérica, ya sea en su forma original o en las derivaciones plasmadas por el mestizaje”*<sup>2</sup>. Cabe resaltar, que la composición de música folclórica en Colombia ha sido algo evolutivo, desde las creaciones de autores empíricos hasta las composiciones de compositores académicos que se influyen de todo tipo de tendencias (música clásica, jazz, músicas del mundo, etc.)<sup>3</sup>. Dicha evolución, ha hecho que haya un ligero cambio en la música representativa del país sin perder su particularidad, pues muy al contrario se ha visto enriquecida con nuevos elementos a la vez que ha despertado un gran interés entre intérpretes y público entusiasta. Lo anterior, ha sido gracias al trabajo de compositores como Julio Gentil Albarracín Montaña, Silvio Martínez Rengifo, Jaime Romero, Gustavo Niño y Sebastián Villanueva entre otros, quienes han dedicado gran parte de su vida a la creación de obras inspiradas en el folclor popular, a realizar investigaciones en nuestra música

---

<sup>1</sup> GONZÁLES, Héctor. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. ASOCAÑA. 1993. p 101.

<sup>2</sup> Ibíd. Página 9

<sup>3</sup> ARNEDO, Antonio. Biografía. Banrepcultural. [En línea] Consultado en agosto 20 de 2017. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arnedo-antonio.htm>.

tradicional, a la publicación de libros y a formar nuevos intérpretes y compositores que también continúan en el camino trazado por sus maestros.

Este trabajo incluye una pequeña reseña de los compositores mencionados al igual que un análisis del repertorio escogido para así poder determinar un recital de guitarra que muestre la riqueza de los aires más representativos de cuatro regiones del país y el trabajo que cada compositor ha hecho y lo que por escrito le han dejado al país. Esta propuesta está considerada bajo la tutoría de los maestros Óscar Javier Gonzáles y al maestro Carlos Andrés Corena, docente de la Universidad Industrial De Santander, de la cátedra de guitarra clásica y de piano en su respectivo orden.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Colombia alberga una gran diversidad musical armonizada por aires que refrescan la memoria histórica de cada región, sin embargo, se ha dejado de lado este valor musical y poco son representados los ritmos tradicionales en la escena local de la guitarra clásica. Fue inevitable entonces preguntarnos el porqué de este abandono, y luego de varias conversaciones con compañeros y profesores de nuestra carrera se despertaron varios interrogantes que motivaron la iniciativa de redescubrir e incorporar piezas escritas en ritmos tradicionales al repertorio que trabajamos en la cátedra de guitarra.

Los ritmos como el Bambuco, el Pasillo y la Guabina que pertenecen a la región andina colombiana son favoritos por los compositores e intérpretes teniendo preponderancia en conciertos y festivales. Sin embargo, cabe preguntarse si existen composiciones para guitarra solista con ritmos de otras regiones del país.

Uno de los precursores del folclor escrito para la guitarra solista fue Gentil Montaña quien no solo escribió música de la región andina, sino que también se preocupó por crear música de la región caribe. Igualmente, en el ámbito local conocemos a Silvio Martínez quien en su labor pedagógica fue uno de los pioneros en consolidar la cátedra de guitarra en la ciudad y a su vez arraigar repertorio de cuatro regiones del país. De igual manera, Gustavo Niño, guitarrista caleño que en libro titulado "Arreglos y composiciones para guitarra sola y para ensamble de guitarras", curiosamente en este libro hay una composición con ritmos de los llanos orientales. En el mismo camino se encuentra Sebastián Villanueva quien ha hecho una labor investigativa en la región pacífica, aportando con sus composiciones un repertorio con ritmos de esta región. Estos compositores son un ejemplo referente de lo que se está concertando en el país en cuanto composición para la guitarra solista.

Como fue expuesto en el párrafo anterior, existe material de compositores colombianos escrito para guitarra solista que obtiene inspiración en otros ritmos tradicionales de nuestro país, desde esta perspectiva surgieron inquietudes tales como si existen compositores que han escrito para la guitarra solista en otros ritmos tradicionales colombianos por qué no figuran en programas de conciertos habitualmente y aún más, a qué se debe el desconocimiento de esta música por parte de los intérpretes.

Desde lo anterior, surge la necesidad de explorar un nuevo repertorio evidenciando el trabajo de compositores que en nuestro contexto son poco conocidos para enriquecer nuestra formación como intérpretes y brindar nuevas músicas al público entusiasta de la guitarra solista.

Para poder poner en evidencia el material reencontrado se escogieron algunas piezas de los ritmos más representativos de cada región escritas por algunos de los más insignes compositores de nuestro país. Con este recital se mostrará la variedad del folclor que podemos encontrar en Colombia y la versatilidad de la guitarra.

Uno de los fines de este proyecto es exhortar a los estudiantes no solo de la cátedra de guitarra sino también a los estudiantes de otras cátedras para que se interesen sobre el repertorio de compositores colombianos, e igualmente presenten propuestas de investigación y difusión de este material.

## **PREGUNTA PROBLEMA**

¿De qué manera se puede evidenciar la música escrita para guitarra solista por algunos compositores poco conocidos en nuestro contexto?

## **Preguntas directrices**

- ¿Cómo promover la investigación e interpretación del material folclórico escrito para guitarra solista?
- ¿Cuáles serían las reflexiones resultantes a partir de este trabajo?
- ¿Qué tipo de análisis resulta adecuado para la comprensión de las obras a ejecutar?
- ¿Cuál es el impacto que genera el material recopilado para los estudiantes de guitarra clásica en el contexto nacional?

## **1.1 OBJETIVOS**

### **1.1.1 OBJETIVO GENERAL**

- Interpretar un programa de concierto para guitarra solista con ritmos representativos de cuatro regiones de Colombia escritos por compositores poco conocidos en nuestro contexto.

### **1.1.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Promover la interpretación e investigación de material folclórico poco conocido para guitarra solista.
- Hacer reflexiones de tipo interpretativo y técnico sobre las obras a ejecutar.
- Aplicar un análisis morfológico-armónico al repertorio del concierto.
- Incentivar la búsqueda de nuevo repertorio entre los estudiantes de guitarra de nuestro contexto.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

Dejar a un lado el folclor es olvidar nuestra esencia, el folclor transmite el conocimiento de una cultura brindando continuidad a la misma. El folclor permite que nos sintamos identificados con lo propio y a su vez, nos brinda la posibilidad de saber y entender a otras culturas. Musicalmente Colombia es rica en diversidad de aires y es responsabilidad de nosotros como interpretes difundir nuestros ritmos autóctonos.

La guitarra es un instrumento muy versátil y con una gama de timbres muy amplia, que a su vez suple las limitaciones de proyección sonora que en comparación con otros instrumentos adolece. Este trabajo pretende mostrar reflexiones técnicas, interpretativas en la obra de compositores colombianos como lo son: Silvio Martínez, Gentil Montaña, Jaime Romero, Gustavo Niño y Sebastián Villanueva que han desarrollado al máximo las posibilidades tímbricas de la guitarra, proyectándola como instrumento solista.

En nuestro contexto existe la necesidad de profundizar en la investigación interpretativa ya que se desconocen algunos compositores colombianos y desde luego sus obras, específicamente en el repertorio escrito para guitarra solista. Con este trabajo se pretende rescatar y a su vez resaltar la obra de algunos compositores que por una u otra razón no son interpretados habitualmente pero que han dedicado su labor al folclor colombiano forjando también una identidad nacionalista desde el repertorio guitarrístico.

Desde lo anterior, este proyecto, busca copilar e interpretar obras en ritmos típicos colombianos compuestos originales para guitarra solista. Dichos ritmos son representativos de las distintas regiones de donde provienen, por ello se trabajará con un Porro y una Cumbia (Región Caribe), un Bambuco y un Pasillo (Región

Andina), un Bunde Chocoano y un Currulao (Región Pacífica), un Joropo y un Pajarillo-Pasaje (Región de los llanos orientales).

Este trabajo busca difundir los ritmos mencionados anteriormente ya que es probable que algunos de ellos sean novedosos en nuestro contexto, de esta manera se pretende despertar un interés en los estudiantes de la cátedra de guitarra y en general en todos los estudiantes de la Escuela de música de la UIS por la búsqueda de nuevo repertorio, especialmente el de compositores colombianos.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1 Antecedentes investigativos

Dentro de la gran cantidad de literatura relacionada al folclor y en específico a los trabajos relacionados con la interpretación de música folclórica en la guitarra, se seleccionaron las siguientes tesis de grado por resultar ser pertinentes a este trabajo.

A nivel internacional, CLEMENTE, José realizó la tesis titulada “El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra”.<sup>4</sup>

El autor expone la organología afín a la guitarra, las escuelas de guitarra más importantes de Europa y da un breve recorrido de la evolución del instrumento por todas las épocas musicales. En otra fracción del documento, el autor alude a los compositores más destacados del siglo XX. En el capítulo dos menciona la música popular y el folclor, dando una aclaración e introducción al significado de estos dos términos (música popular y folclor), por último, señala la influencia de la música popular en la composición musical.

Para la realización de este proyecto de grado, la presente obra aporta la explicación de conceptos, la organología, los músicos más importantes para el repertorio universal y el origen de la guitarra.

---

<sup>4</sup> CLEMENTE, José. El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra, Tesis Doctoral, Murcia: Universidad De Murcia, Departamento de Teoría e Historia de la Educación Facultad de Educación. 2002. p 1014.

A nivel nacional, MADRID, Raúl ejecutó la tesis “De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa”.<sup>5</sup> En este trabajo el autor da una breve historia del movimiento nacionalista de los compositores colombianos, y a su vez muestra un transitorio resumen de la historia de la guitarra.

El aporte que Raúl Madrid le da a este proyecto es la necesidad de generar un estilo propio de la guitarra colombiana, utilizando los cánones de la técnica guitarrística convencional y así generar entusiasmo en la indagación de estilo interpretativo de nuestro folclor colombiano, para tratar de consolidar estilos para las diferentes regiones del país.

A nivel local fue escogida la tesis de RODRÍGUEZ, Henry titulada “La música colombiana en la guitarra solista”<sup>6</sup>. En este trabajo el autor da una reseña histórica de cuáles son nuestras raíces musicales, y como llega la guitarra al país. Henry Rodríguez destaca la importancia de la guitarra en Iberoamérica, y el motivo por el cual despierta en él el gusto y respeto de interpretar los aires colombianos. A su vez menciona una pequeña organología de las regiones colombianas tratadas en el trabajo, y por último propone resaltar la obra de compositores y arreglistas de música colombiana.

---

<sup>5</sup> MADRID, Raúl. De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa, Monografía como proyecto final de la maestría en Guitarra Clásica, Medellín: Universidad EAFIT. Facultad de Ciencias Humanas. 2014. p 55.

<sup>6</sup> ROGRIGUEZ, Henry. La música colombiana en la guitarra solista. Tesis para optar el título de Lic. En Música, Bucaramanga: Universidad Industrial De Santander. Facultad de Ciencias Humanas. 2005. 66 pág.

## 2.2 Marco teórico

### 2.2.1 La guitarra en Iberoamérica y en Colombia:

Para evidenciar la evolución que ha tenido la guitarra en Iberoamérica se utilizó el libro titulado “500 Años de Guitarra Iberoamericana” de Héctor Gonzales<sup>7</sup>. El autor nos muestra una significativa investigación de más de 500 años, menciona datos bibliográficos como la morfología y el desarrollo de la guitarra, asimismo menciona al laúd como instrumento antecesor y resalta la importancia que la guitarra tiene en Iberoamérica.

En los datos históricos recopilados de la guitarra en Colombia, se registra que aparece desde la llegada de los españoles a América.

La llegada de este instrumento a Colombia y la geografía del país genera gran influencia en la interpretación y composición de la guitarra variando según la región generando una amplia nómina de guitarristas o expositores del folclor.

Ahora se resaltarán algunos nombres de guitarristas que fueron profesores y precursores de la guitarra en la mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, damos a entender que los que no aparecen son igual de importantes.

**Doña Carmen Cayzedo** (Santa Fe de Bogotá, 28 de diciembre de 1818-9 de septiembre de 1874), al parecer una de las primeras guitarristas de Colombia, teniendo en cuenta este nombre podemos mencionar algunos intérpretes que hubo en el país más o menos desde 1805 hasta hoy día. El libro “Un cuadernillo anónimo o la música de mi señora Doña Carmen Cayzedo”<sup>8</sup> como bien dice Piñeros Corpas, “es un tesoro testimonial singularmente útil para lograr una cabal idea de los aires en boga de 1815 a 1840, en nuestros salones y plazas.”<sup>9</sup> Para partir con el recuerdo de expositoras colombianas, mencionaremos al que quizá fue el maestro de la joven

---

<sup>7</sup> GONZÁLES, Héctor. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Asocaña. 1993. 101 p.

<sup>8</sup> Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Cayzedo [Anónimo]. Santa Fé De Bogotá Siglo XIX. p 29.

<sup>9</sup> Ibid, p 17.

Carmen Cayzedo, “de acuerdo a la cronología no es descabellado pensar que el maestro **Francisco Londoño Martínez** (c.1805-1854), nacido en Antioquia, hijo de esclavos libertos, sastre y también compositor, el primer guitarrista importante del que se tiene noticia en nuestro país”<sup>10</sup>, podemos darnos cuenta que desde la nueva granada este instrumento se venía enseñando debido a que era más asequible que el piano y otros instrumentos en la capital.

Otros guitarristas de la época son: “**Santos Quijano V.** (c.1807-c.1892), versátil instrumentista (pianista, cellista y quizás guitarrista), maestro de capilla y compositor quien desarrolló una intensa actividad a mediados del siglo XIX”<sup>11</sup>, compuso una obra para el escritor y músico “**José Caicedo Rojas** (1816-1898) Autor de dramas y comedias que hacen honor a la dramaturgia colombiana. Dirigió la Academia Nacional de música en 1883. Y en su casa se reunieron distinguidos intelectuales, músicos y diplomáticos”<sup>12</sup>. Santos Quijano también le escribió a “**Nicomedes Mataguzmán Molano** (1830-), apodado “El Divino” por su virtuosismo en el instrumento”<sup>13</sup>, este fue maestro de “**María Luisa Uribe de Uribe** (1840-1897), tocaba y enseñaba piano, violín, guitarra, y flauta. Cantaba en varias iglesias. En 1879 se trasladó a Envigado, donde dirigió una escuela privada y enseñó música.”<sup>14</sup> “**Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte** (1836-1887) Bogotano, notable ejecutante de los instrumentos de cuerda. Fue discípulo de José Joaquín Guarín y Julio Quevedo Arévalo, quienes lo formaron en el tiple, la bandola, y la guitarra”<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Cayzedo [Anónimo]. Santa Fé De Bogotá Siglo XIX. p 29. Op. Cit. p 7.

<sup>11</sup> *Ibíd.* p 8.

<sup>12</sup> BARRIGA, Martha. Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. Ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia. 7 dic. 2010. 240 pág. ISSN: 1794-8614 218.

<sup>13</sup> Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Cayzedo. Op. Cit. Pág. 7.

<sup>14</sup> BARRIGA, Op. cit. Pág. 4 (219).

<sup>15</sup> *Ibíd.* Pág. 3 (218).

Contemporáneo con “**Rafael Cabral Melo** (1837- 1897-8) Bogotano, ejecutante de la guitarra, la bandola y el tiple”.<sup>16</sup> también hubo músicos que no fueron guitarristas, pero si interpretaban instrumentos de cuerda pulsada y su labor pedagógica fue muy importante en la nueva granada, en este caso estamos hablando de”<sup>17</sup> **Pedro Morales Pino** (1863-1926) quien fue maestro de **Emilio Murillo** (1880-1942), **Fulgencio García** (1880-1934), **Jorge Añez** (1893-1952), y **Ricardo Acevedo Bernal** (1867- 1930), entre muchos otros. Pedro Morales fundo la Lira Colombiana, esta agrupación tuvo grandes reconocimientos local e internacionalmente”.

Uno de los guitarristas más conocidos hasta el día de hoy, y del que no se conoce gran parte de su obra, pero hay una composición que lo representa es “**Adolfo Mejía (1905-1973)**, Mejía incursionó en la práctica musical como director, compositor, arreglista y guitarrista combinando varios estilos, el jazz, la música de baile y los pasillos y bambucos colombianos. Un músico destacado el cual con su obra nacionalista Pequeña Suite (1938) obtuvo el premio nacional de composición Ezequiel Bernal”<sup>18</sup>.

Habrán más guitarristas que no serán mencionados en este documento, pero que también dejaron un gran legado en el movimiento guitarrístico en Colombia.

### 2.2.2 Ritmos de Colombia

“Folclor viene de la palabra Folklore inventada por el británico Williams John Thoms, este vocablo está compuesto en dos palabras, Folk (pueblo) y Lore (conocimiento)”<sup>19</sup> por esta razón el folclor es el primer adminículo que el hombre utiliza como instrumento para que surja su cultura.

---

<sup>16</sup> Ibíd. Pág. 4 (219).

<sup>17</sup> Ibíd. Pág. 8 (223).

<sup>18</sup> BARRIGA, Martha Op. Cit Pág. 26 (238).

<sup>19</sup> OSCROVE, folclor. [En línea]. Consultado en enero 17 de 2018 Disponible en: <https://oscrove.wordpress.com/2-identidad-cultural/22-el-folclor/>.

Andrés Villamil menciona que la obra *Guitarra Colombiana*, “representa un importante aporte al recoger los ritmos más representativos de las diferentes regiones de Colombia”<sup>20</sup>. Este aporte es una herramienta que facilita la enseñanza, aprendizaje y da un acercamiento al manejo de la música popular o folclórica de Colombia.

### **2.2.3 Psicología de la música**

Como contrapeso al paradigma de una inteligencia única el psicólogo Howard Gardner propuso que la vida humana requiere del desarrollo de varios tipos de inteligencia, de ahí parte la teoría de las inteligencias múltiples, esta hipótesis busca explicar que no existe la inteligencia, sino que hay inteligencias independientes y cada ser humano desarrolla algunos tipos de inteligencias múltiples.

Estas son: Inteligencia lingüística, lógico-matemática, espacial, corporal y cinestésica, intrapersonal, interpersonal, naturalista, y musical, esta última nos compete y podemos ver que ahora la música y el arte en general adquieren un lugar predilecto en el desarrollo cognitivo del ser humano. Desde el arte se puede expresar todo tipo de sentimientos, pero cuando se trata de apreciar, cada receptor ve, escucha e interpreta de manera diferente.

Para observar otro punto de vista psico-pedagógico y hacer una comparación con lo musical podemos citar a Pestalozzi quien con su método para la enseñanza del lenguaje (método analítico), se basa en aplicar la psicología, pasando del sonido a la palabra y de la palabra a la frase. Como músicos lo podemos comparar con el análisis de una frase musical, la cual va analizada primero por el inciso, pasando al motivo, luego la semi-frase, frase hasta tener analizado el periodo. Así logramos evidenciar y trabajar el método analítico que Pestalozzi propone como herramienta del aprendizaje.

---

<sup>20</sup> VILLAMIL, g Andrés. *Guitarra Colombiana: Explorado la música colombiana a través de la guitarra*. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. ISBN: 978-958-708-703-1. Pág. 7.

Por otra parte, para ayudar en el trabajo mecánico de nuestro cerebro mencionamos a Andrés Corena quien en su tesis *Etudes de Chopin etnografía sobre su enseñanza y aprendizaje* cita a Rodolfo Barbacci con una frase que señala un tema importante para todo músico e interprete, la memoria, “la memoria musical comprende a su vez distintos tipos de memorias, que forman parte de un engranaje de recuerdos que funcionan ordenadamente durante la ejecución de una obra”<sup>21</sup>. Se exponen cinco niveles de memorizar los cuales son: la memoria visual, auditiva, analítica, nominal y muscular. Cada uno de estos niveles ayudan a tener y mejorar la capacidad de controlar la mente y tener un conocimiento previo a la hora de abordar una pieza musical.

Josefa Lacárcel Moreno menciona dos enfoques que se desglosan de la psicología musical: “el enfoque psicofisiológico que es el resultado de una excitación producida por ondas sonoras sobre las terminaciones del nervio auditivo, que se transmite al centro auditivo del cerebro y da lugar a una sensación aural.”<sup>22</sup> Por otra parte el segundo enfoque que Josefa menciona es el enfoque psico-biológico, que comprende la funcionalidad de las estructuras cerebrales y su relación con la música y el pensamiento musical.<sup>23</sup> En estos enfoques es importante resaltar que todo parte desde la emoción y que la música es un arte, un lenguaje universal que es un medio de expresión sin límites y esta llega a lo más íntimo de las personas.

---

<sup>21</sup> CORENA, Andrés. *Etudes de Chopin etnografía sobre su enseñanza y aprendizaje*. Ed Academia Española. 2012. p 34.

<sup>22</sup> LACÁRCEL, Josefa. *Psicología de la música y emoción musical*. Educatio, N° 20-21. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 2003. p 3.

<sup>23</sup> *Ibíd*, p. 6.

### 3. ASPECTOS METODOLOGICOS

Se optó por un grupo de compositores colombianos que han hecho un trabajo exhaustivo por el folclor del país y a su vez han contribuido con la evolución de la técnica y el repertorio guitarrístico, así mismo se compilo dos obras por región con los ritmos más representativos e hicimos un análisis armónico-formal para entender los ritmos trabajados y poder elaborar el siguiente paso que fue el plan de estudio. En el plan de estudio lo primero que se trabajo fue la búsqueda de dificultades técnicas. Encontradas las dificultades se empezó a dar soluciones pertinentes a cada dificultad.

El trabajo de estas soluciones fue meticuloso. Una de las dificultades técnicas que más se hallaron fue el manejo del cambio de métrica y el ritmo. Para solucionar estas dos dificultades se trabajó el ritmo sin el instrumento haciendo un respectivo análisis y luego si se llevó esta solución al instrumento.

No obstante, este trabajo se desarrolla en dos etapas. La primera etapa consta de la selección de los compositores, de las regiones a trabajar y los ritmos más representativos de las mismas, para esto fue necesario que hubiese un contraste de ritmo y de carácter, también las posibilidades interpretativas ejemplo: en los llanos orientales la guitarra no es un instrumento representativo, se buscó como similar el sonido del arpa y el cuatro. También fue importante poder conversar con los compositores escogidos, esto para poder aclarar algunas dudas sobre los ritmos electos y así poder tener una mejor interpretación.

Como ya se aludió anteriormente los compositores que se mencionaran a continuación fueron electos por su gran aporte al folclor colombiano y al repertorio guitarrístico.

### 3.1 Compositores seleccionados

#### Gentil Montaña



Nació en la ciudad de Ibagué en el departamento de Tolima, Colombia. Inició sus estudios en el Conservatorio de Ibagué, a la edad de 7 años. Su primera inclinación fue hacia el violín, pero a la edad de 13 años se dedicó a la guitarra.

Sus profesores de guitarra fueron: Domingo González, y Daniel Baquero M. Realizó sus estudios de armonía con Juan Carruba. Estudió orquestación con el maestro Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes. En Europa adelantó sus estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell. A la edad de diecinueve años comenzó su carrera como concertista, dando su primer recital en el Teatro Lido de Medellín; desde entonces se destaca como la primera figura de la guitarra en Colombia. Participó en el primer concurso mundial de guitarra "Alirio Díaz" efectuado en la ciudad de Caracas en 1975, llegando a ser finalista. Ha sido solista con las orquestas: Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Antioquia, Collegium Musicum, Cámara de Colombia, del Conservatorio y otras. Se ha presentado con gran éxito en salas de Colombia y de España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Venezuela, Ecuador, Estados Unidos, Inglaterra, Paraguay, Uruguay y Argentina. Sus más recientes presentaciones en el 2000 y 2001 incluyeron al Uruguay en el "Festival Internacional de Guitarra de Montevideo" y Argentina en el festival de "Guitarras del Mundo"

Fue docente en la Academia Luis A. Calvo, institución que además de la enseñanza de la música clásica, se dedica a la investigación y difusión de la música folklórica de Colombia, en los períodos 1966 - 1972, y desde 1983 hasta la actualidad. Ha enseñado además en la Universidad Pedagógica Nacional desde 1985 hasta 1996, y en el Conservatorio de la Música de la Universidad Nacional en 1991.

Obra seleccionada: Ha grabado seis discos como solista de la guitarra, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en honor a los Reyes de España, con música de la independencia de Carmen Caycedo, y otro en Francia, para el sello Carré, con obras de Agustín Barrios Mangoré. Su producción discográfica incluye además fonogramas para Discos Zeida en 1964 y 1965, un CD grabado en 1967, y fonogramas para Discos Bambuco.

A pesar de su gran éxito como intérprete, la principal faceta de Gentil Montaña es la composición, campo en el que se le considera el par de otros grandes virtuosos y compositores latinoamericanos como Agustín Barrios-Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Manuel Ponce.<sup>24</sup>

La obra seleccionada de este compositor es:

PORRO DE LA SUITE N°4, ritmo de porro (región caribe).

Julio Gentil Albarracín Montaña fue seleccionado por el interés de dar a conocer el folclor colombiano y latinoamericano en Europa, también por la influencia del jazz en sus composiciones y nuevos estilos que para la época no era tradicionales.

---

<sup>24</sup> MONTAÑA, Gentil. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de julio de 2017). Disponible en: <http://www.guilombia.guitartistica.com/compositores/gentil-montana.html>.

## Silvio Martínez Rengifo



“Compositor, Pedagogo y Guitarrista Colombiano nacido en la ciudad de Palmira-Valle (Colombia) el 11 de julio de 1946. Profundo conocedor de los géneros iberoamericanos y autóctonos de su país, excelente compositor y maestro de Guitarra, dada su vasta sensibilidad y experiencia musical. Cursó estudios de música y Guitarra Clásica en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali bajo la cátedra instrumental del maestro Hernán Moncada obteniendo durante cinco años consecutivos Matrícula de Honor. Se trasladó a España en 1974 para proseguir estudios y especializarse en el "Conservatorio superior de música de Madrid" con el maestro José Luís Rodrigo, simultáneamente con el guitarrista Jorge Cardoso estudiando música del Folclor Suramericano y Música del Renacimiento al Barroco con el maestro Gerardo Arriaga. Por otra parte, ha participado en cursos internacionales de técnica e interpretación organizados por la Sociedad Española de Guitarra. En 1986 la obra cultural "Monte de Piedad de Madrid" (una de las más importantes en España), lo hizo merecedor de un homenaje en virtud de su colaboración artística allí realizada. En su labor pedagógica fue profesor en el Real Conservatorio de Madrid (Aulas de Alcalá de Henares), y a su regreso a Colombia

director de la cátedra de Guitarra Clásica en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali (Colombia), donde realizó talleres de actualización teórica, metodológica y práctica de la enseñanza; además elaboró y orientó un proyecto pedagógico para la enseñanza temprana de la Guitarra dirigido a niños de siete años de edad, proyecto basado en la llamada "ESCUELA ACTIVA". Actualmente se desempeña como director y maestro de la cátedra de Guitarra clásica de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB, donde aplica parte de sus trabajos pedagógicos en el aula de clase.”<sup>25</sup>

Las obras seleccionadas de este compositor son:

LA HAMACA, ritmo de currulao (región del pacífico).

LA PALMEREÑA, ritmo de cumbia (región del caribe).

Este compositor fue escogido por su labor pedagógica e investigativa, siendo esa labor de gran soporte para nuestro folclor, el maestro Silvio se ha preocupado por el aprendizaje y la enseñanza del instrumento a temprana edad, y para solución a ello tiene melodías sencillas y ejercicios o canciones que ayudan a tener un mejor conocimiento del instrumento y una mejor relación con el solfeo aplicado a la guitarra. El, también tiene obras de gran envergadura, conciertos para guitarra y orquesta y algunas piezas sueltas con ritmos folclóricos de Colombia y de Latinoamérica.

Las melodías del maestro Silvio son melodías sencillas, porque como él dice, “*Mi música tiene una característica para mí muy importante, es muy simple y muy cantábil, siempre he querido que mi música se aproxime a la música campesina,*

---

<sup>25</sup> MARTÍNEZ, Silvio. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de Julio de 2017). Disponible en: <http://www.guilombia.guitartistica.com/compositores/silvio-maritnez.html>.

*en otras palabras, mi música está escrita en un lenguaje simple, sencillo y humilde.*<sup>26</sup>

Por otra parte, también es escogido por que gran parte de su obra no ha sido interpretada.

### **Jaime Romero**



Guitarrista, Compositor, Ingeniero Químico y Educador radicado en Houston, Texas desde el año 2000. Nació en Ibagué - Colombia donde inició sus estudios en el Conservatorio del Tolima. Posteriormente estudió guitarra clásica con el maestro Gentil Montaña y realizó talleres de técnica e interpretación Guitarrística con Eduardo Fernández, Enrique Madriguera y Manuel López Ramos. Desde temprana edad mostró su fuerte inclinación por la Guitarra, y empezó a desarrollar un

---

<sup>26</sup> RUEDA, Alexander. La guitarra de concierto de la obra del maestro Silvio Martínez Rengifo. Conversatorio y recital. Tesis para optar el título de Lic. En Música, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas.2015. p 38.

importante trabajo para guitarra solista, duetos, Tríos, obras para Trío Típico Colombiano, Cuartetos y Quintetos.

La belleza de sus melodías y su particular manejo armónico han despertado gran interés en los intérpretes de varios países porque su obra reúne desde los elementos básicos de la música, hasta elementos complejos como el contrapunto y la Fuga utilizando los elementos rítmicos de su país Colombia.<sup>27</sup>

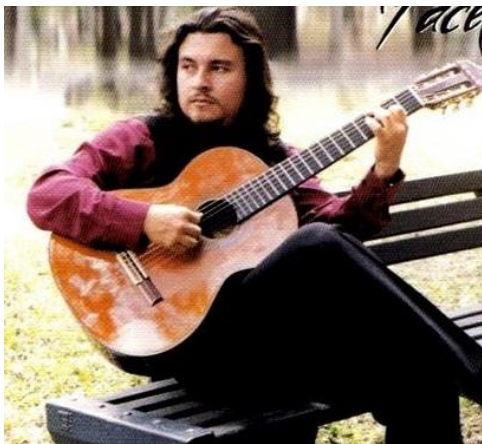
Las obras seleccionadas de este compositor son:

LEJOS DEL HOGAR, ritmo de pasillo (región andina).

CONFESIONES, ritmo de bambuco (región andina).

Este compositor es muestra de la gran variedad de músicos que hay en el país, siendo un ingeniero químico, es un gran expositor de la guitarra, también es escogido por su particular uso de armonía como el mismo lo menciona.

### **Gustavo Niño**



---

<sup>27</sup> ROMERO, Jaime. Biografía. Latinguitar. [En línea] (Recuperado el 24 de agosto de 2017).  
Disponible en: [http://www.latinguitarscores.com/?page=bio&lang=es#.WVwlblg1\\_IU](http://www.latinguitarscores.com/?page=bio&lang=es#.WVwlblg1_IU).

Colombiano egresado con Grado de Honor y Concierto de Grado Laureado del conservatorio Antonio María Valencia y del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali - Colombia, bajo la dirección del maestro Carlos Arturo Torres. Se ha presentado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, Orquestas Sinfónica y Filarmónica del Valle, Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Orquesta de Cámara de la Universidad del Tolima, Orquesta Sinfónica de la universidad EAFIT de Medellín, Ensamble Metropolitano de Bogotá, Orquesta del Conservatorio de Puerto Rico y Banda departamental del Valle; siendo dirigido por diferentes maestros como Leo Brouwer, Francesco Belli, Jaime León, Sergio Bernal, Germán Céspedes, Paul Dury, entre otros. Ha cumplido una extensa labor como concertista, pedagogo y embajador del repertorio de compositores colombianos, haciendo estreno de múltiples obras en diferentes países como Inglaterra, Cuba, Puerto Rico, Argentina, Perú, Chile y Bolivia. Ha sido galardonado con el primer puesto en diferentes eventos como en el "I° Concurso Nacional de Guitarra Clásica Antonio María Valencia" y en el "Festival y Concurso Nacional del Pasillo TURAGUADAS" en su VIII y X versión. Como compositor fue galardonado al primer puesto en el Concurso Autores Vallecaucanos premio "Jorge Isaacs" 2008. Cuenta con las siguientes producciones discográficas: "Tres Imágenes para Guitarra y Orquesta", "Con...Trastes (serie de 5 cds.), "Facetas - compositores colombianos" y "Homenaje a un artista - música para guitarra del compositor Clemente Díaz". Actualmente desarrolla su labor docente en el conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali y en el conservatorio del Tolima de la ciudad de Ibagué en Colombia, donde hace parte de la organización del "Seminario Iberoamericano de Guitarra" que se realiza anualmente en dicha ciudad.<sup>28</sup>

Obra seleccionada de este compositor:

PINCELADAS DE ZAPATEADO, ritmo de joropo (región Orinoquia).

---

<sup>28</sup> NIÑO, Gustavo. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de julio de 2017) Disponible en: [pm.http://www.guilombia.guitartistica.com/index.php/guitarristas/gustavo-niño](http://www.guilombia.guitartistica.com/index.php/guitarristas/gustavo-niño).

## Sebastián Villanueva



Docente, Productor y Guitarrista, graduado de la Universidad Javeriana como Maestro en música. Gracias a su desempeño como compositor e intérprete, Sebastián ha merecido diversos reconocimientos, entre ellos Beca de circulación 2014 en París-Francia por medio de la Embajada Francesa, Beca de creación Nacional IDARTES 2013 con el proyecto "El Maravelí", el premio a mejor arreglo en el Festival de música del pacífico Petronio Álvarez 2012, ganador del concurso de composición "Música con tempo colombiano" 2009 del centro de documentación musical de la biblioteca nacional, y como intérprete de guitarra clásica; ganador del primer lugar en el IV concurso de guitarra el Nogal 2013, ganador del concurso de jóvenes Intérpretes Alianza francesa 2013, primer puesto en tres versiones consecutivas del Concurso de Guitarra Clásica organizado por la Universidad Javeriana; primer puesto del concurso de Jóvenes Intérpretes Javerianos 2007, Actualmente es el vicepresidente de la Fundación Comunidad Guitarrística Colombiana, y director de la productora "El Maravelí".<sup>29</sup>

Obra seleccionada del compositor:

**BUNDE CHIGUALO, ritmo Bunde (región del pacifico)**

---

<sup>29</sup> VILLANUEVA, Sebastián. Testimonio facilitado por el compositor, el día 17 de septiembre de 2017.

En la selección del repertorio, se tuvo en cuenta los ritmos más característicos de las cuatro regiones a interpretar, también los recursos técnicos e interpretativos, y el aporte que los compositores le han hecho al repertorio folclórico original para guitarra solista.

La segunda etapa inicia con el análisis y montaje de las obras, en continuidad se elabora un plan de estudio, para vencer dificultades técnicas e interpretativas y se dan algunas recomendaciones.

### 3.2 ANALISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

#### 3.2.1 Región del caribe

**3.2.1.1 Ritmo Porro (Porro de la Suite N°4 de Gentil Montaña):** Es un ritmo proveniente de la cumbia.

**El porro palitiao:** “Es una forma de porro que es lento y cadencioso. Se caracteriza por el protagonismo del redoblante y es también llamado gaita”.<sup>30</sup>

**El porro tapao:** “En este nunca deja de sonar el bombo y se va “tapando” el sonido del parche con la mano opuesta”.<sup>31</sup>

- **Análisis formal**

*Figura N°1, Porro de la Suite N°4, Análisis formal.*

PORRO DE LA SUITE COLOMBIANA N°4																	
FORMA	PRIMARIA CON VARIANTES																
MACRO	A				A'			A''		A'''				Puente	CODA		
MICRO	a	b	c	d	d1	b	d2	d3	d4	Tema de Cierre	a1	e	e1	e2	e3		
COMPASES	1-5	6-9	9-14	14-19	19-24	24-32	32-37	37-41	41-46	46-51	51-59	59-63	63-67	67-71	71-74	75-80	81-89
TONALIDAD	Em																

<sup>30</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1Pag.61.

<sup>31</sup> Ibid. Pág. 61

La obra consta de cuatro partes.

Esta obra es monotemática con variantes, la primera parte de la obra está desarrollada sobre el inciso mencionado en la figura N°2, teniendo un desarrollo rítmico durante el transcurso de la obra. Esta parte de la obra tiene tres periodos y seis frases, esto equivale a diecinueve compases.

*Figura N°2, Porro de la Suite N°4, compases del 1 al 6.*

La segunda parte se desarrolla sobre el mismo inciso, pero se presenta una variación melódica, sigue la misma estructura de cuatro compases para las frases y ocho para los periodos. Esta segunda sección tiene tres periodos y seis frases, esto equivale a dieciocho compases. Se demuestra el desarrollo del inciso señalado en la figura 3.

Figura N°3, Porro de la Suite N°4, compases del 20 al 24.

La tercera parte tiene el mismo inciso mencionado, sigue la misma estructura de cuatro compases para las frases y ocho para los periodos. Esta sección tiene dos periodos y cuatro frases, el compositor quitó un periodo y dos frases. Esta sección tiene catorce compases. Podemos ver el desarrollo del inciso en la siguiente figura

Figura N°4, Porro de la Suite N°4, compases del 38 al 46.

La cuarta parte de la obra está desarrollada sobre la idea inicial con el respectivo inciso, pero expone una nueva idea y ha esta le hace variaciones a final de las frases, esta parte consta de tres periodos y seis frases, lo podemos observar en la figura N°5.

Figura N°5, Porro de la Suite N°4, compases del 51 al 67.

Periodo

Frase

Inicio Inicial evii

Frase

Exposicion de nueva idea con variantes

Variante

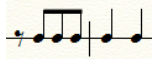
Para finalizar la obra, en la coda el compositor expone en los últimos compases un ritmo melódico de tresillos y un acorde con acento y estacato para finalizar la pieza. Como lo podemos ver en la figura N°6



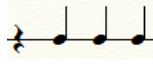

Figura N°6, Porro de la suite N°4, copases del 81 al 89.

Coda

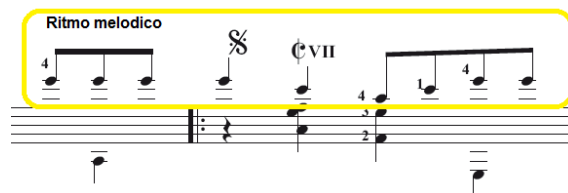
CX CIX CVII CV CIII CII

- **Elementos musicales**

**Ritmo:** El ritmo melódico de esta obra se encuentra desarrollado sobre el inciso , como lo podemos observar en la Figura N°7, en el transcurso de la obra este ritmo tiene algunas variaciones.

El ritmo de porro tradicional en el bajo contiene un motivo de , en el porro de la suite 4, el compositor hace constantes variaciones al ritmo tradicional, las estructuras expuesta son: , , , (Figuras 7,8, 9 y 10).

*Figura N°7. Porro de la suite N°4, compas 1 y 2*



*Figura N°8. Porro de la suite N°4, compas 4.*



*Figura N°9. Porro de la suite N°4, compas 5.*

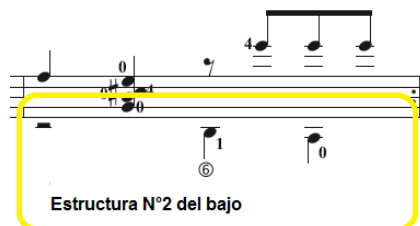
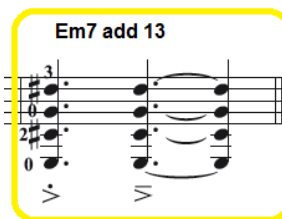


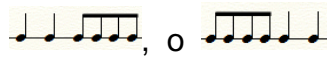
Figura N°10. Porro de la suite N°4, compas 27.



**Armonía:** Este porro se encuentra escrito en la tonalidad de Mi menor (Em). La progresión armónica es tradicional, I, IV, V7, hay un desarrollo armónico con acordes de la tonalidad y estos son enriquecidos con notas extrañas y notas de paso, que sirven de enlace para la progresión armónica expuesta y a su vez enaltece la melodía. Propone algunos acordes extendidos, el ejemplo más claro está en el último compás de la obra, el acorde en ejemplo es Mi menor siete agregado trece (Em7 add13), entre otros acordes. Este lo podemos observar en la figura 11.

Figura N°11, Porro de la suite N°4, compas 89.



**Melodía:** La melodía se encuentra en su mayor parte desarrollada por segundas mayores y menores, de tercera menor y mayor, quintas justas y unísonos, estos intervalos sumado la velocidad propuesta por el compositor le da un carácter de festejo a la pieza; esta melodía se desarrolla sobre los motivos rítmicos de , y algunas variaciones utilizando silencios de las figuras rítmicas mencionadas.

- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

Se debe tener en cuenta que la guitarra no hace parte de los ritmos escogidos de la región caribe, por tal razón se deben finiquitar los instrumentos respectivos de los ritmos en mención, en este caso el porro, para así tener un conocimiento de la imitación de los timbres que se deben dar para obtener un acercamiento a este ritmo.

El porro generalmente es tocado por papayera, la melodía la hacen usualmente las trompetas y los clarinetes, en el acompañamiento están los trombones, eufónio y en la percusión está el redoblante y el bombo. La guitarra no pueda tener un acercamiento absoluto a estos instrumentos, debido a que es un instrumento de cuerda pulsada y los instrumentos mencionados anteriormente son de viento metal, viento madera y percusión. Debemos buscar cambios tímbricos y dinámicos para acercarnos a los timbres de los instrumentos en mención.

La mano derecha debe jugar con las diferentes posibilidades tímbricas como lo son: sul tasto que significa sobre los trastes, sul ponticello que significa sobre el puente y al natural esto quiere decir que la mano derecha debe ir ubicada sobre la boca de la guitarra.

En este porro encontramos una melodía muy definida, se le debe dar mayor prioridad que al acompañamiento del bajo, los bordoneos producen uno apagados los cuales le dan un acercamiento al ritmo tradicional.

El pulgar hace un trabajo importante, ya que es el encargado de hacer los bajos e imitar el bombo, para lograr esta imitación es necesario tener claro los patrones rítmicos del bajo para poder hacer los respectivos apagados. Debe haber un equilibrio sonoro entre la melodía y el bajo. Para que se logre este equilibrio se recomienda que el dedo pulgar ataque más con yema y no con uña, el acompañamiento o las voces del medio no deben sobrepasar la melodía, pero deben ser notorias.

Para una mejor interpretación recomendamos en las repeticiones de las frases buscar un timbre con dinámica diferente a la expuesta por primera vez.

**3.2.1.2 Ritmo Cumbia (Palmereña, Silvio Martínez):** “Es un ritmo colombiano, alegre y festivo, resultado de la mezcla de las culturas: afrocolombianas, indígenas y europeas. Incita al jolgorio y a la parranda.”<sup>32</sup>

- **Análisis formal**

*Figura N°12, Palmereña, análisis formal.*

CUMBIA "PALMEREÑA"																
FORMA	PRIMARIA (MONOTEMÁTICO CON VARIANTES)															
MACRO	A					A'										
MICRO	a	b	b1	Puente	b2	d	e	f	d	g	f'	Puente	b3	g1	b4	Coda
COMPASES	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-64	65-72	73-80	81-88	89-96	97-100	101-108	109-112	113-120
TONALIDAD	Am					A										

La obra consta de dos partes.

Esta obra es Monotemática con variantes, la primera parte de la obra está desarrollada sobre el inciso mencionado en la figura N°13, y este inciso tiene variantes rítmicas durante el desarrollo de la obra. Esta parte de la obra tiene cuatro periodos, ocho frases y un puente, las frases están construidas de cuatro compases y los periodos de ocho, esto equivale a compases para esta primera parte.

<sup>32</sup> VILLAMIL, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.60

Figura N°13, Palmereña, compases del 1 al 8.

La segunda parte se desarrolla sobre una variación del inciso, sigue la misma estructura de cuatro compases para las frases y ocho para los periodos. Esta segunda sección es más larga tiene ocho periodos, dieciséis frases, un puente y la coda para finalizar, esto equivale a ochenta compases. Podemos observar la variación del inciso en la figura 14, el puente en la figura 15 y la coda en la figura 16.

Figura N°14, Palmereña, compases del 41 al 48.

Figura N°15, Palmereña, compases del 89 al 96.

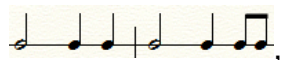
Musical score for Figure 15, Palmereña, measures 89 to 96. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 85 and ends at measure 88. The second system is labeled 'Puente' and starts at measure 90 and ends at measure 93. The third system starts at measure 95 and ends at measure 96. Red horizontal lines are placed above the first and second systems.

Figura N°16, Palmereña, compases del 113 al 120.



Musical score for Figure 16, Palmereña, measures 113 to 120. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 110 and ends at measure 113. The second system is labeled 'CODA' and starts at measure 115 and ends at measure 120. Yellow horizontal lines are placed above the first and second systems.

- **Elementos musicales**

**Ritmo:** El ritmo de cumbia tradicional contiene un motivo rítmico en el bajo de



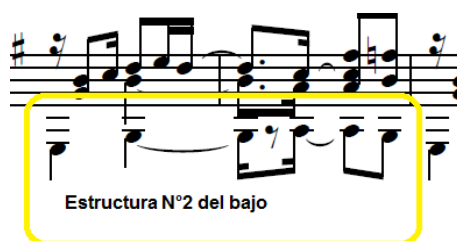
, en la cumbia Palmereña, el compositor propone un ritmo que

tiene algunas variaciones. Las estructuras expuestas son: , , (Figura 17 y 18). En algunas ocasiones hace una variación al finalizar frase como respuesta al canto, estas variaciones en su mayoría son sucesiones cromáticas o diatónicas de dos a cuatro notas.

*Figura N°17, Palmereña, compas 1 y 2.*



*Figura N°18, Palmereña, compases 79 y 80.*



**Armonía:** La cumbia se encentra en una tonalidad de La menor (Am) y modula a La mayor (A), la progresión armónica es tradicional, V7, i, V7/III Y III, y hay un desarrollo sobre los acordes de la tonalidad. Cuando modula a mayor esta armonía es enriquecida con grados que generan tensión como lo es el séptimo grado que en este caso es sol sostenido disminuido (G# dis). El compositor no se sale de la armonía tradicional, pero si la enriquece con algunas notas agregadas.

**Melodía:** La melodía se encuentra en su mayor parte desarrollada o elaborada por intervalos de segundas mayores y menores de tercera menor y mayor, y por contra puntos con intervalos de terceras, cuartas y quintas. Como se observa en la figura

número 19.

*Figura N°19, Palmereña compases 17 al 20.*



- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

En el caso de la cumbia los instrumentos autóctonos son: tambor alegre, llamador, tambora y flauta de millo. Para poder tener un acercamiento a este ritmo se debe tener claro la célula rítmica del acompañamiento tradicional en guitarra. El motivo del bajo es de blanca, dos negra, blanca, negra y dos corcheas, y el acompañamiento es silencio de negra y blanca con puntillo.

El timbre de la flauta de millo se puede asemejar con la guitarra, para ello se aconseja utilizar sul ponticello, ya que se emite un sonido brillante y este nos acerca al sonido de la flauta de millo. Se debe tener en cuenta el dedo pulgar de la mano derecha quien sigue haciendo la labor de la tambora y a su vez acompañamiento de la melodía y algunos bordoneos.

En la cumbia PALMEREÑA, la melodía en su mayor parte va acompañada de una contra melodía construida por intervalos de terceras y sextas, es importante resaltar la melodía, para ello se necesita independizar la fuerza del dedo índice, medio y anular, el dedo anular lleva la melodía en la voz superior y el índice y medio son el que hace la contra melodía. Sugiero hacer ejercicios de independización con un fragmento de la pieza resaltado la melodía y luego resaltando la contra melodía, o trabajar con el cuaderno N°2 de Abel Carlevaro para la técnica de la mano derecha de la serie didáctica para guitarra, este libro de

técnica aporta la madurez y el desarrollo para la independencia de cada dedo de la mano derecha, explica brevemente como trabaja cada uno de ellos y tiene ejercicios que ayudan a mejorar la técnica y el sonido.

En el trabajo de dinámicas y timbres se sugiere la primera vez que se toquen las frases principales tocar sul ponticello y suave, después de mostrar la frase se pueden hacer cambios tímbricos y trabajar en la boca de la guitarra.

### 3.2.2 Región andina

**3.2.2.1 Ritmo Bambuco (Confesiones, Jaime Romero):** “Es uno de los ritmos más representativos de Colombia.

Mezcla de música indígena, africana y española. Existen muchas formas de interpretar el bambuco dependiendo de la región. La característica principal es que comienza con una pausa de silencio de corchea, lo que dificulta su lectura.<sup>33</sup>

- **Análisis formal**

*Figura N°20 Confesiones, análisis formal.*

BAMBUCO "CONFESIONES"																												
FORMA	TERNARIA SIMPLE																											
MACRO	INTRODUCCIÓN	A												PUENTE					B					CODA				
MICRO		a	soldadura	a1	soldadura	puente	a2	soldadura	b	a3				c	soldadura	c1	d	e	a	soldadura	a1	soldadura	puente	a2	soldadura	b	a3	
COMPASE	1-2	3-6	7-9	10-13	14-16	17-18	19-23	23	24-27	28-34	35-39	39-47	48-51	51-56	57-67	68-76	3-6	7-9	10-13	14-16	17-18	19-23	23	24-27	28-34	76-78		
TONALIDAD																												

Esta obra es ternaria simple, la primera parte de la obra está desarrollada sobre uno de los incisos más característicos del bambuco el cual está mencionado en la figura N°21, este inciso se mantiene en esta primera sección.

Esta parte de la obra comienza con una pequeña introducción de dos compases tiene dos periodos, cuatro frases y dos soldaduras, cada una de tres compases. Vuelve a exponer la primera introducción que en este caso es llamada puente y

<sup>33</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.31.

enlaza los siguientes tres periodos con una soldadura de más.

Figura N°21 Confesiones, compases del 1 al 9

The musical score for 'Confesiones' (Figura N°21) consists of measures 1 through 9. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) includes an 'Introducción' (measures 1-3) and a 'Frase' (measures 4-5). The second system (measures 5-8) includes a 'Periodo' (measures 5-7), a 'Soldadura' (measure 8), and a 'Frase' (measures 8-9). The third system (measures 9-10) continues the 'Frase'. Dynamics include *mf*, *ad libitum*, *a tempo*, *f metalico*, and *mp*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

La segunda sección B es enlazada por un puente de cinco compases el cual es mostrado en la figura veintidós, esta segunda parte de la obra tiene cuatro periodos, ocho frases y una soldadura de tres compases, sigue su desarrollo armónico en la tonalidad de Re mayor.

Al finalizar la sección B está la indicación da capo a la coda, se repite la sección A y el signo de coda está en el compás treinta y tres como lo mostramos en la figura veinticuatro, se salta a la coda figura veinticinco y se finaliza la obra con un acorde de tónica perfecta en este caso Re mayor.

Figura N°22 Confesiones, compases del 35 al 39

To Coda  $\phi$

3 0 0  
2 1 3 3

33

Puente para la sección B

*mf* *espressivo*

38

*a tempo mp*

Figura N°23 Confesiones, compases del 40 al 47

38

*a tempo mp*

Frase

Periodo

43

Frase

7

2

47

*f*

*p*

Figura N°24 Confesiones, compase 33

To Coda  $\phi$

3 0 0  
2 1 3 3

33

4

Figura N°25 Confesiones, compases del 76 al 78



- **Elementos musicales**

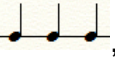

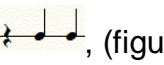
**Ritmo:** El ritmo de bambuco tradicional contiene una combinación en el bajo de métrica entre 3/4 y 6/8, el compositor respeta estas dos combinaciones y las expone haciendo pequeñas variaciones. Las estructuras propuestas son: , , , (figuras 26, 27, 28 y 29). Al igual que en muchos ritmos de l interior, el movimiento del bajo da riqueza rítmica y armónica.

Figura 26, Confesiones, compas 14.



Figura 27, Confesiones, compas 8.



Figura 28, Confesiones, compas 77.



Figura 29, Confesiones, compas 77.



**Armonía:** Este bambuco se encuentra escrito en la tonalidad de Re mayor (D), la progresión armónica deja de ser tradicional, el compositor agrega notas extrañas a la armonía, lo cual hace que enriquezca la obra.

**Melodía:** La melodía de esta obra está construida en su mayoría por intervalos de terceras menores y mayores, grados conjuntos para el inicio de las primeras frases de la parte A y B lo intervalos de quinta justa, cuarta justa y segundas mayores y menores son utilizados, pero no muy frecuentes, lo podemos observar en la figura 30.

Figura N°30 Confesiones, compases 3 y 4



- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

La guitarra hace parte de los instrumentos más usados en el folclor de la región andina. Si nos referimos al trio típico como eje principal del folclor andino colombiano, distinguimos a la bandola como instrumento melódico, cuyo sonido es brillante, el tiple como instrumento acompañante y en algunas ocasiones es utilizado para hacer contra melodías, y la guitarra es el instrumento que hace los bordoneos y acompaña.

El manejo de la mano derecha con los apagados y/o los silencios es importante en fatizarlos, y para ello se recomienda estudiar lento y trabajar frases por separado, con el fin de entender cuál es la melodía y en qué momento se pueden resaltar los bordoneos y los contrapuntos, después se podrán unir las frases y abordar en su totalidad la obra.

Otra solución para una mejor interpretación es hacer un mapeo armónico para poder dar las respectivas resoluciones armónicas a los acordes de tensión.

El compositor propone unas dinámicas, pero se debe tener en cuenta que algunas frases se repiten, por tal razón se pueden hacer dinámicas diferentes para estas repeticiones y daremos un aporte a nuestra interpretación de la pieza.

**3.2.2.2 Ritmo Pasillo:** “El pasillo es una derivación del vals. Podemos encontrarlo en diferentes expresiones tanto vocales como instrumentales, en modo lento y cadencioso, así como rápido y virtuoso. El pasillo lento se presenta para canciones de carácter romántico y melancólico, mientras el rápido para obras en su mayoría instrumentales, en donde su ejecutante melódico hace uso de su virtuosismo.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.14.

- **Análisis formal**

Figura N° 31 Lejos del Hogar, análisis formal.

PASILLO "LEJOS DEL HOGAR"									
FORMA	PRIMARIA (MONOTEMÁTICO)								
MACRO	INTRODUCCIÓN	A		A'			A		CODA
MICRO		a	a1	b	c	b1	a	a1	
COMPASES	1-8	9-16	17-24	25-32	33-36	37-44	9-16	17-24	45-47
TONALIDAD	E	E		Em			E		E

Esta obra es monotemática, la primera parte está construida por una introducción de ocho compases, dos periodos de ocho compases y cuatro frases de cuatro compases. El inciso mencionado en la figura 32 es desarrollado durante la frase, pero no es contrastante, por esta razón la pieza es monotemática.

Figura N°32, Lejos del Hogar, compases del 9 al 16.

La segunda sección A' es una variante de A, esta variación está en el homónimo de Mi mayor (E) que es Mi menor (Em), el inciso es el mismo y por esta razón esta sección de la obra no es llamada B. Está construida por dos periodos, el primer periodo tiene dos frases de cuatro compases cada una y el segundo periodo tiene tres frases de cuatro compases cada una, en la figura 33 podemos ver el inciso que es el mismo de la figura 32 pero con un cambio de notas, y también se señala el primer periodo.

Figura N°33, *Lejos del Hogar*, compases del 25 al 32.

Después de finalizar la sección A' está la indicación de signo a coda, esta indicación está en el compás nueve y la coda está en el compás veinticuatro.

Figura N°34, Lejos del Hogar compases del 45 al 47.



- **Elementos musicales**

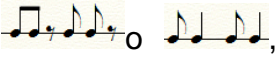


**Ritmo:** El ritmo de pasillo tradicional contiene un motivo rítmico en el bajo de , el compositor hace unas variaciones, pero no solo para darle continuidad al bajo, o a la respuesta del mismo. Las estructuras propuestas son: ,  ultima es una estructura no es muy comun. (figuras 35 y 36).

Figura 35, Lejos del hogar, compas 15.



Figura 36, Lejos del hogar, compas 23.



**Armonía:** Lejos del hogar está escrito en la tonalidad de Mi mayor (E) y en su homónimo, el compositor hace un desarrollo armónico sobre estas tonalidades con notas agregadas al acorde como séptimas, novenas y trecenas, la melodía está cubierta por el acompañamiento de estos acordes y el carácter que el compositor quiere reflejar con esta armonía es el sentirse solo o como él mismo lo menciona Lejos del Hogar.

**Melodía:** La melodía se encuentra es su mayor parte desarrollada por grados conjuntos e intervalos de segundas mayores y menores de tercera menor y mayor, y por contrapuntos que están contruidos por acordes extendidos. Se puede observar en la figura número 37.

Figura N°37, Lejos del Hogar, compases del 12 al 15.

*a piacere*                      *a tempo*

- **Apreciaciones técnicas e interpretativa**

El título de esta obra (Lejos del hogar) nos da una herramienta para empezar a buscar sonoridades que nos asemejen lo que el compositor quiso decir.

Para lograr este acercamiento debemos hacer un mapeo armónico de la obra con el fin de buscar cuales son los clímax y que sentimiento se quiere reflejar con la armonía propuesta, seguido de hacer el mapeo armónico podremos trabajar melodías, contra melodías, contrapuntos y bordoneos. Luego se pueden buscar puntos de dificultad técnica y trabajarlos por aparte, solucionados esos problemas técnicos el resultado del abordaje de la pieza será gratificante.

Se debe tener cuidado con las frases, al principio de la obra, el compositor escribe una ligadura de expresión encima de los acordes de la introducción, y escribe expresivo con retardando. No se debe romper las ligaduras que él recomienda, el retardando puede ser trabajado en el bajo y se deben resaltar los acentos expuestos en la pieza.

Para finalizar, siempre debemos tener en cuenta cada signo que aparece durante la obra, si el compositor lo escribió tiene un significado y lo debemos respetar y así tendremos una buena interpretación de la obra.

### 3.2.3 Región del pacífico

**3.2.3.1 Ritmo Currulao:** como muchos otros ritmos latinoamericanos, es una mezcla de 6/8 y de 3/4 simultáneos. El currulao proviene de la influencia africana del suroccidente de Colombia. Es frecuente el uso de cununos y de un instrumento típico de la región llamado “marimba de chonta”, fabricado con madera de esta palma.<sup>35</sup>

- **Análisis formal:**

*Figura N°38, Currulao La Hamaca, análisis formal.*

CURRULAO "LA HAMACA"																		
FORMA	MONOTEMÁTICO																	
MACRO	A					A'				A					A'			
MICRO	a	b	b1	b2	b3	c	c1	d	d1	a	a1	a2	b4	b5	c	d	e	e1
COMPASE	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-64	65-72	73-80	81-88	89-96	97-104	105-112	113-120	121-128	129-136	137-144
TONALIDAD	Am					A				Am					A			

La obra consta de cuatro partes.

La primera parte se desarrolla sobre el inciso señalado en la figura 39, está

<sup>35</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.66.

compuesta por frases de cuatro compases y periodos de ocho compases. Esta parte de la obra tiene cinco periodos y diez frases. Lo que equivale a cuarenta compases.

*Figura N°39, Currulao LA HAMACA, compases 1 al 8.*

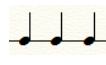
La segunda parte se desarrolla sobre el inciso señalado en la figura 40, sigue la misma estructura de cuatro compases para las frases y ocho para los periodos. Esta segunda sección tiene cuatro periodos y ocho frases, nos damos cuenta que el compositor quito un periodo y esta frase. Esta sección tiene treinta y dos compases.

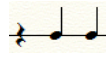
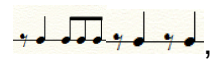
*Figura 40, Currulao LA HAMACA, compases 41 al 48.*

La tercera y cuarta parte de la obra son variaciones de las dos partes mencionadas.

- **Elementos musicales**

**Ritmo:** El ritmo de currulao tradicional contiene un motivo rítmico en el bajo de

, el compositor hace unas variaciones de estructura en el bajo que son:

, , (Figuras 41, 42 y 43), y desarrolla la pieza con estas estructuras.

*Figura 41, La Hamaca, compas 1.*



*Figura 42, La Hamaca, compas 102.*



*Figura 43, La Hamaca, compas 129.*



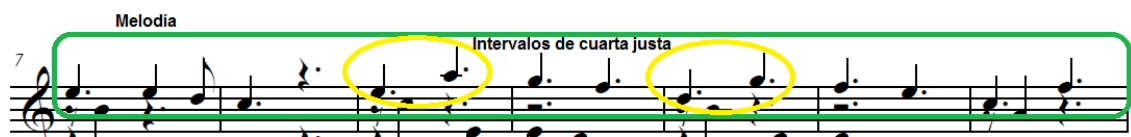
**Armonía:** La HAMACA se encuentra escrita en la tonalidad de La menor (Am). En la Primera y tercera sección hace el desarrollo armónico sobre esta tonalidad sin hacer ningún cambio, pero en la segunda y cuarta el cambio armónico es al Homónimo siendo este La mayor (A) y se desarrolla sobre esa tonalidad.

**Melodía:** la melodía se construye por notas acordes a la armonía y algunas notas de paso, utilizando intervalos en su gran mayoría de segundas mayores y menores, terceras menores y mayores y cuartas justas. Se puede demostrar en la figura 44 y 45.

*Figura N°44, LA HAMACA, compases del 1 al 6.*



*Figura N°45, LA HAMACA, compases del 7 al 13.*



- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

En la región del pacifico la guitarra no hace parte de los instrumentos autóctonos. Para simular el sonido de los instrumentos de esta región (cununo, guasá, tambora, marimba de chonta) trabajaremos más con los timbres opacos como sull tasto y dinámicas mf y f, el compositor no escribe dinámica alguna en la obra por esto es necesario hacer un análisis melódico y armónico para entender la fraseología de la pieza y poder aportar dinámicas.

Con el análisis melódico y armónico de la pieza entenderemos cómo se manejan o

distribuyen los instrumentos en dicho ritmo de esta región. La marimba de chonta es el instrumento melódico y los otros son acompañantes. El sonido de la marimba de chonta es opaco, recomendamos la primera vez que se mencionan las melodías tocar sull tasto y forte, si esa frase se repite tocarla sull ponticello o al natural para dar otro ambiente sonoro de la pieza.

El dedo pulgar de la mano derecha es fundamental trabajarlo por aparte, es necesario hacer un acento en la quinta corchea para así hacer diferencia del bambuco.

El dedo anular de la mano derecha en su mayor parte de la pieza lleva la melodía, recomendamos trabajar más con yema ya que el sonido es más opaco.

Esta pieza debe ser trabajada con metrónomo si se quiere lograr la velocidad sugerida por el compositor (109 negra con puntillo), sugerimos que la pieza debe ser interpretada a 90 negra con puntillo por el carácter del ritmo.

**3.2.3.2 Ritmo Bunde Chocoano:** “Es una tonada lenta y pesada, muy común en las fiestas populares y religiosas. Tiene que ver con los festejos villancicos, como el conocido “velo que bonito”. En algunos pueblos del Pacífico recibe el nombre de “Chigualo”.<sup>36</sup>

- **Análisis formal**

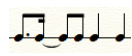

*Figura N°46, BUNDE CHIGUALO, análisis formal.*

BUNDE CHIGUALO													
FORMA	Forma primaria												
MACRO	A												
MICRO	a	b	a1	c	c1	Puente	a2	Sección libre	Puente	a	b	a1	cadencia
COMPASES	1-5	5-9	9-13	13-17	18-22	23-30	30-36	36-70	71-80	80-82	82-86	86-90	90-99
TONALIDAD	Am												

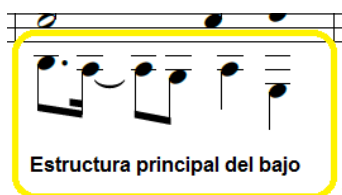
- **Elementos musicales**

**Ritmo:** El ritmo de Bunde tradicional contiene un motivo rítmico en el bajo de

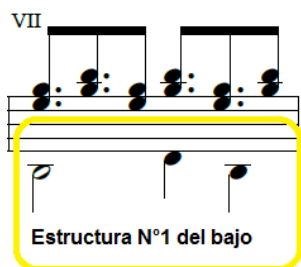
<sup>36</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.69.

, el compositor hace unas variaciones de estructura en el bajo que son:  
, (figuras 47, 48, 49,50 y 51) con el desarrollo de estas estructuras crea “atmosferas sonoras” que es el equivalente al llanto de las madres por la despedida del bebe muerto.

*Figura 47, Bunde Chigüalo, compas 3.*



*Figura 48, Bunde Chigüalo, compas 8.*



*Figura 49, Bunde Chigüalo, compas 38.*

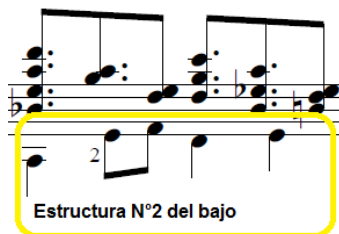


Figura 50, Bunde Chigualo, compas 5.



Figura 51, Bunde Chigualo, compas 14.



**Armonía:** El bunde chigualo se encuentra escrito en la tonalidad de La menor (Am). En la Primera y tercera sección hace el desarrollo armónico sobre esta tonalidad sin hacer ningún cambio, pero en la segunda y cuarta el cambio armónico es al Homónimo siendo este La mayor (A) y se desarrolla sobre esa tonalidad.

**Melodía:** La línea melódica está construida por intervalos en su mayoría de terceras y cuartar en los motivos principales o vitales para el desarrollo de las frases.

- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

Para poder dar una buena interpretación, lo primero que debemos hacer es saber qué significado tiene este ritmo para la región del pacifico, y empezar a abordar la obra para buscar los problemas técnicos y poder dar solución.

Uno de los problemas encontrados es el ritmo, para solucionar este problema recomendamos trabajar con metrónomo lo más lento posible (30 a 40 la negra). desde el compás treinta al cincuenta y uno es la parte más compleja rítmicamente,

por esta razón aconsejamos trabajar secciones de diez compases para poder trabajar rítmicamente en la obra y luego ensamblar lo estudiado hasta lograr la totalidad de la pieza.

Después de solucionar el problema rítmico empezamos a trabajar las frases, recomendamos cantar la línea melódica para hallar los clímax, inicios y fin de frases para poder darle un sentido a lo que le compositor quiso expresar.

### 3.2.4 Región de los llanos orientales


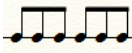
**3.2.4.1 Ritmo Joropo:** “Es muy similar al pasaje, aunque más rítmico y con gran presencia del canto y del baile. Se interpreta con instrumentos típicos como el cuatro, las maracas o “capachos”, la bandola llanera y el arpa”.<sup>37</sup>

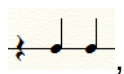
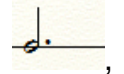
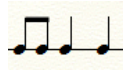
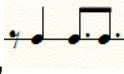
- **Análisis formal**

*Figura N°52, Pinceladas de zapateo “Aire de Joropo”*

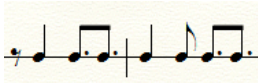
Pinceladas de zapateo "AIRE DE JOROPO"					
FORMA	Forma binaria				
MACRO	A			B	
MICRO	Introducción	a	b	c	d
COMPASES	1-15	16-22	23-33	34-46	47-56
TONALIDAD	Am				

- **Elementos musicales**

**Ritmo:** En este aire el motivo rítmico en el bajo es de  $\frac{3}{4}$   contra  $\frac{6}{8}$  

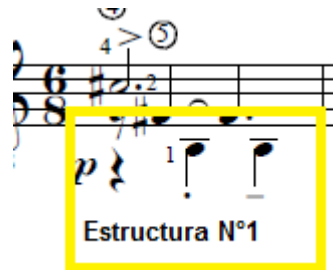
, las variaciones que se hacen son: , , , ,

<sup>37</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.51.



. Estos ritmos los podemos ver en las figuras 53,54,55.

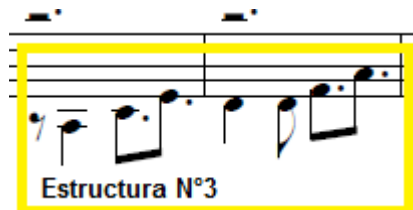
*Figura N°53, Pinceladas de zapateo “aire de joropo”, compas 1.*



*Figura N°54, Pinceladas de zapateo “aire de Joropo”, compas 13.*



*Figura N°55, Pinceladas de zapateo “aire de Joropo”, compas 16 y 17*



**Armonía:** Esta pincelada de joropo está en la tonalidad de La menor (Am) y su mapeo armónico está basado en los grados I – IV y V, cuando se expone el acompañamiento y se debe imitar el sonido del cuatro llanero en el compás 23, la tensión es dada en el quinto grado y desde ahí hasta el compás 33 mantiene esa misma armonía.

**Melodía:** Los compases del 1 al 15 son introducción y la línea melódica se evidencia en el compás 16 con la imitación de la bandola que va hasta el compás 22. En el compás 34 empieza la imitación del arpa y la melodía empieza a tener una pregunta respuesta con el bajo, en el compás 47 la melodía es ruda y esto se da por la búsqueda del clímax.

- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

Se debe tener en cuenta que el joropo nace como una fiesta llanera en la cual se comía carne en vara y se bailaba, y la música que se hacía en esa fiesta se le llamaba joropo, en un principio toda la música que se utilizaba para la fiesta se llamaba joropo y también entran los ritmos pajarillo, seis por derecho, chipola, galerón entre otros.

Teniendo en cuenta la historia del joropo debemos seleccionar los instrumentos que se utilizan para poder buscar acercamiento sonoro o una imitación respectiva a cada instrumento. Los instrumentos son: El cuatro, el arpa, los capachos y la bandola llanera.

Cada instrumento tiene una sonoridad diferente, como en la obra el compositor no señala ningún instrumento de percusión por tal razón se busca la imitación del arpa, el cuatro y la bandola. El sonido de la bandola llanera es un sonido metálico para lograr este sonido se ataca sul ponticello con la uña del dedo pulgar sin dejar que la yema del dedo roce la cuerda, el arpa puede tener similitud con la bandola dependiendo del carácter que se quiera dar, se pide atacar con yema y uña del compás 48 al 55, se recomienda utilizar más uña y omitir en su totalidad la yema debido a la búsqueda del clímax. Con el sonido del cuatro se aconseja buscar el polo opuesto al metálico tratado con la bandola y el arpa para dar un respiro a la intensidad del sonido metálico.

Se recomienda no preocuparse por los problemas de velocidad, mejor preocuparse en resolver los problemas rítmicos y técnicos que se hayan resaltado o señalado. Un ejemplo de problema rítmico que pudimos notar como dificultad es en el

compás 39, 42-43 y 46 los septillos se solucionaron dejando de medir a  $\frac{3}{4}$  y se pensaron a  $\frac{1}{4}$ , para poder poner los siete pulsos en un tiempo, por eso desde el compás 34 hasta el 55 se invita a estudiar con metrónomo a midiendo a  $\frac{1}{4}$  y el trabajo debe ser lento y progresivo.


**3.2.4.2 Ritmo Pajarillo:** Es una forma de variación de joropo que se caracteriza por la ausencia del bajo en el primer tiempo. Semejante al bambuco, este golpe llanero comienza con silencio y generalmente es rápido y virtuoso.<sup>38</sup>

- **Análisis formal**

*Figura N°56, Pinceladas de zapateo “Aire de pajarillo”*

Pinceladas de zapateo "AIRE DE PAJARILLO"													
FORMA	Forma primaria												
MACRO	A					A1							
MICRO	a	b	c	d	Puente	a1	b1	c	Puente	e	a1	b2	CODA
COMPASES	57-60	61-64	65-74	75-82	83-86	87-90	91-103	104-111	112-115	116-123	124-127	128-132	133-153
TONALIDAD	Am												

- **Elementos musicales**

**Ritmo:** En esta sección de la obra hay dos irregularidades rítmicas el quintillo y el cuatrillo. El bajo esta en  $\frac{3}{4}$  y su principal ritmo es , el compositor expone el bajo en tres ritmos se pueden ver en las figuras 57,58 y 59.

<sup>38</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.53.

Figura N°57, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”



Figura N°58, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”

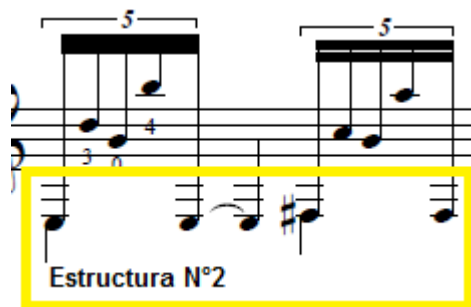
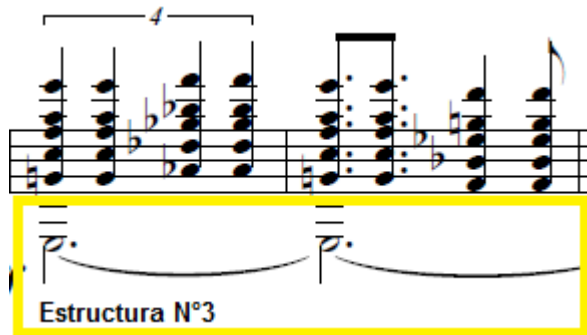


Figura N°59, Pinceladas de zapateo “aire de pajarillo”



**Armonía:** El círculo armónico es tradicional pero los acordes utilizados tienen notas agregadas que crean una forma no habitual para este género.

El tema se desarrolla sobre los acordes de La menor adherido nueve (Am add9), Re menor seis con bajo en la (Dm6/A), sol sostenido disminuido con bajo en la (G# dis/A), Mi siete bemol nueve con bajo en la (E7 b9/A) y la menor siete (Lam7).

**Melodía:** Durante todo el discurso, la melodía se mueve por saltos interválicos utilizando las notas de la escala menor natural y crea ambientes contrastantes por el acompañamiento armónico.

- **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

Se debe tener en cuenta el glosario de la partitura para poder entender los símbolos que el compositor menciona en la partitura y darle el sentido a los ritmos que se trabajaran, en esta sección se recomienda dar importancia o relevancia al acompañamiento que esta del compás ochenta y nueve al noventa y nueve porque es la pincelada que se acerca al ritmo de pajarillo en esta sección.

**3.2.4.3 Ritmo Pasaje:** También llamado “joropo lento” es un ritmo cadencioso y tranquilo. Es la base de la música llanera. De ahí se desprenden gran cantidad de variaciones y nuevos ritmos en Colombia y Venezuela<sup>39</sup>.

- **Análisis formal:**

*Figura N°60, Pinceladas de zapateo “Aire de pasaje llanero”*

Pinceladas de zapateo "AIRE DE PASAJE LLANERO"			
FORMA	Forma primaria		
MACRO	A		
MICRO	Introducción	a	b
COMPASES	154-160	161-168	169-178
TONALIDAD	Am		


- **Elementos musicales**

**Ritmo:** El ritmo de pasaje tradicional contiene un motivo rítmico en el bajo de  $\frac{3}{4}$



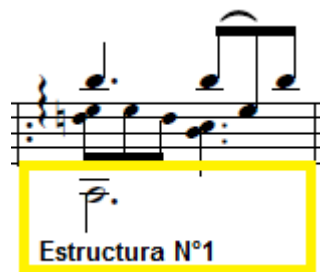
, esta obra no tiene muchas variaciones ritmicas debido a que no es un pasaje en su totalidad como lo dice el titulo, son pinceladas de tres ritmos representativos de los llanos orientales por esta razón solo se expone el motivo

<sup>39</sup> Villamil, Andrés “Guitarra colombiana explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. 71 p. ISBN: 978-958-708-703-1 Pag.49.

ritmico y se hace un desarrollo de la idea. Las variaciones rítmicas del bajo que se exponen en esta obra son: variación rítmica del  $\frac{3}{4}$  .

En este pasaje prima el ritmo en  $\frac{3}{4}$  podemos notar los ritmos expuestos en las figuras (61, 62, 63,).

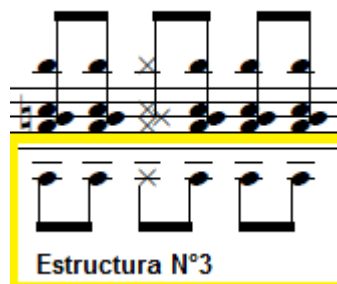
*Figura N°61, pinceladas de zapateo “aire de pasaje llanero”, compas 115*



*Figura N°62, pinceladas de zapateo “aire de pasaje llanero”, compas 118*



*Figura N°63, pinceladas de zapateo “aire de pasaje llanero”, compas 122*



**Armonía:** En la armonía se halla que después de la exposición del motivo melódico del compás 115 al 121 se hace un trabajo armónico con notas agregadas al acorde pero utiliza como centro tonal Am (la menor) y los acordes utilizados son: Am add9, Dm6/A, G# dis, E11/A, Am7- Am Maj7, Dm/A, Dm Maj7/A, E add 9b-13 – E, E-E 9b. Estos acordes son acompañamiento tradicional de pasaje.

**Melodía:** La intención melódica es crear una atmosfera que semeje o recree el sentido de romance del pasaje, siendo este utilizado como ritmo de serenatas en los llanos. Se debe tener en cuenta que es una pincelada, por esta razón no enuncia en su totalidad el significado que este debe tener.

### **Apreciaciones técnicas e interpretativas**

Es necesario primero hacer una búsqueda del significado folclórico de este ritmo para tener ideas claras de lo que el compositor quiso exponer.

Técnicamente la velocidad es una dificultad para poder acercarse al sentido de este ritmo, el pasaje es un poco más lento que el joropo y como ya se mencionó, debe ser claro que este ritmo se utilizaba o utiliza para las serenatas evocando el amor y romance con sus letras, se recomienda que sea muy expresivo y no tan tosco cuando se debe hacer el ritmo en el compás 122 al 129 simulando el cuatro llanero y en las partes melódicas que son del compás 130 al 140 hacerlo lo más expresivo posible.

Se aconseja trabajar las dificultades técnicas por aparte y no desgastarse en el tiempo de la obra, pero si en que todas las notas y figuras rítmicas se entiendan, si esto está claro la dificultad de velocidad se solucionara.

#### 4. Reflexiones

##### **¿Qué pasa con las editoriales dirigidas a los compositores colombianos?**

Colombia necesita editoriales que se dediquen a la difusión de la música académica, para que los compositores reciban los respectivos honorarios cuando sus obras son utilizadas y los intérpretes podamos tener la facilidad de adquirir el material bibliográfico, que no sea un voz a voz y si no se es reconocido por los diferentes maestros, o si no se va recomendado no se podrá adquirir nunca el material. Como intérpretes, cómo podemos ayudar en el crecimiento musical del país si no tenemos herramientas que son indispensables como lo es una editorial.

##### **No existe un libro que hable de formas musicales académicas colombianas.**

Si en Colombia existen posiblemente libros que hablen sobre las formas musicales de los ritmos colombianos, no existe un libro que esté editado y a la venta que hable sobre las características de las formas musicales y a su vez exponga ejemplos de todos los ritmos colombianos.

Para hacer un análisis formal sobre nuestra música, necesitamos citar teóricos que han hecho un trabajo con la música de su respectivo país y lo adaptamos a nuestra música, eso no está mal y mucho menos se quiere decir que no se pueda hacer. Pero si tuviésemos esa herramienta en nuestras manos se facilitaría el trabajo del análisis y su vez la interpretación.

Se invita a los teóricos musicales que planteen la posibilidad de escribir libros referentes al tema.

## 5. CONCLUSIONES

- Se promovió la interpretación e investigación de material desconocido para la guitarra solista. Por medio del recital presentado se dio a conocer una muestra de la investigación de ritmos poco conocidos e interpretados en nuestro contexto musical para la guitarra, dejando como aporte académico a futuros guitarristas el material bibliográfico anexado en este trabajo y la motivación a seguir investigando más sobre nuestras raíces.
- La aplicación del análisis morfológico-armónico fortaleció y expandió conocimientos, generando inquietudes y ayudando a entender la importancia del estudio del folklore en la educación musical posibilitando la preservación de la memoria histórica cultural de nuestro país.
- La elaboración de reflexiones de tipo interpretativo y técnico sobre las obras a ejecutar y el montaje del repertorio seleccionado ayuda en la formación del intérprete, fortaleciendo la técnica y a su vez aportando material bibliográfico significativo como herramienta de investigación para futuras generaciones.

## 6. BIBLIORAFÍA

- ARNEDO, Antonio. Biografía. Banrepcultural. [En línea] Consultado en agosto 20 de 2017. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arnedo-antonio.htm>.
- BARRIGA, Martha. Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. Ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia. 2010. p 240. ISSN: 1794-8614 218.
- CORENA, Andrés. Etudes de Chopin etnografía sobre su enseñanza y aprendizaje. Ed Academia Española. 2012. p 181.
- CLEMENTE, José. El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra, Tesis Doctoral, Murcia: Universidad De Murcia, Departamento de Teoría e Historia de la Educación Facultad de Educación. 2002. p 1014.
- GOLEMAN, Daniel. La práctica de la inteligencia emocional. Barcelona, España. Edit.Kairós. Numancia 117—121. 1999. p 206.
- GONZÁLES, Héctor. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. ASOCAÑA. 1993. p 101.
- LACÁRCEL, Josefa. Psicología de la música y emoción musical. Educatio, N° 20-21. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 2003. p 226.
- MADRID, Raúl. De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa, Monografía como proyecto final de la maestría en Guitarra Clásica, Medellín: Universidad EAFIT. Facultad de Ciencias Humanas. 2014. p 55.

- MARTÍNEZ, Silvio. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de Julio de 2017). Disponible en: <http://www.guilombia.guitartistica.com/compositores/silvio-maritnez.html>.
- MONTAÑA, Gentil. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de julio de 2017). Disponible en: <http://www.guilombia.guitartistica.com/compositores/gentil-montana.html>.
- Música De Guitarra De Mi Señora Doña Carmen Cayzedo [Anónimo]. Santa Fé De Bogotá Siglo XIX. p 29.
- NIÑO, Gustavo. Biografía. Guilombia. [En línea] (Recuperado el 22 de julio de 2017) Disponible en: <http://www.guilombia.guitartistica.com/index.php/guitarristas/gustavo-niño>.
- OSCROVE, Formación Musical. [En línea] (Recuperado el 17 de enero de 2018) Disponible en: <https://oscrove.wordpress.com/2-identidad-cultural/22-el-folclor/>.
- PERDOMO, José. Historia de la Música en Colombia. Editorial A B C Bogotá, Colombia. 1963. p 421.
- RODRIGUEZ, Henry. La música colombiana en la guitarra solista. Tesis para optar el título de Lic. En Música, Bucaramanga: Universidad Industrial De Santander. Facultad de Ciencias Humanas. 2005. p 66.
- ROMERO, Jaime. Biografía. Latinguitar. [En línea] (Recuperado el 24 de agosto de 2017). Disponible en: [http://www.latinguitarscores.com/?page=bio&lang=es#.WVwlb1g1\\_IU](http://www.latinguitarscores.com/?page=bio&lang=es#.WVwlb1g1_IU).
- RUEDA, Alexander. La guitarra de concierto de la obra del maestro Silvio Martínez Rengifo. Conversatorio y recital. Tesis para optar el título de Lic. En

Música, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas.2015. p 140.

- VILLAMIL, Andrés. Guitarra Colombiana: Explorado la música colombiana a través de la guitarra. 1 ed. Bucaramanga, Colombia: (SIC) Editorial, Ltda. 2013. p 71. ISBN: 978-958-708-703-1

**ANEXOS**

**REGIÓN ANDINA**

**OBRAS INTERPRETADAS**

Anexo A. LEJOS DEL HOGAR (PASILLO) – Jaime Romero

**Lejos del Hogar**  
Prelude Suite I  
Guitar Solo Jaime Romero

Moderato  $\text{♩} = 90$

2 1 3 <sup>m</sup> a m i p i

Guitar

*mf*

*espress.*

rit.  $\text{♩} = 90$

4

*p*

*a piacere*

*a tempo*

$\text{♩} = 100$

7

*poco accel.*

*a tempo*

12

*poco rall.*

$\text{♩} = 100$

16

*rit.*

21 *II* *To Coda* *a tempo*

26 *II* *molto rit.*

30 *a tempo*

35 *VII* *molto rit.*

40 *dolce*

44 *D.S. al Coda*

*Coda* *rit.* *sul tasto*

Anexo B. CONFESIONES (BAMBUCO) – Jaime Romero

**Confesiones (Bambuco)**  
Guitar Solo

*Fingered by: Alberto Morelli*  
[www.albertomorelli.com.ar](http://www.albertomorelli.com.ar)

*Jaime Romero - 1980*

Moderato  $\text{♩} = 80$

*mf ad libitum* *a tempo*

5 *f metalico*

9 *mp* *sul tasto*

13 *mf* *nat.* *(\*) See note at the end.* *p*

17 *a tempo* *f* *sul pont.* *p*

[www.LatinGuitarScores.com](http://www.LatinGuitarScores.com)

2

21 *mf* *0 2 3 2 0* *mf* *0 2 0 0 1 2* *mf*

sul pont.

25 *p* *mf* *1 3 0 2 4* *mf*

sul tasto nat.

30 *p* *mp* *1 3 0 2 4* *mp*

rit. (ritardando only during repetition)

33 *mf* *espressivo* *mf* *espressivo*

To Coda  $\phi$  Lento  $J=53$  rit. (ritardando)

38 *a tempo* *mp* *a tempo* *mp*

molto rit. (ritardando) Moderato  $J=75$

43

47

51

55

59

63 *sul tasto* 2 2 3 0 4 0 3 0 1 2 1 0 *nat.* 3 0 0 4 2

67 2 1 1 0 4 4 2 1 4 3 1 1 2 1 *p*

71 *mf* *f* *mf* 1/2C2 0 1 3 4 0 4 3 2 3 2 0 1 3 3

75 *D.C. al Coda*  $\phi$

$\phi$  *Coda* *rit.* 2 1 2 1 3 0 1/2C3 C7

## MATERIAL BIBLIOGRAFICO

Anexo C. El Popocho (Bambuco) – Jaime Romero

### El Popocho

Guitar

Jaime Romero

The musical score for guitar is written in 3/4 time and consists of five staves. The key signature has one sharp (F#). The score includes various guitar techniques and dynamics:

- Staff 1:** Starts with a square box containing the number 1. The music begins with a *mf* dynamic. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. Fingering numbers 0, 2, 3, 4, and 7 are indicated.
- Staff 2:** Contains a measure with a square box containing the Roman numeral CIII. The music continues with a melodic line and a bass line. Fingering numbers 1 and 7 are shown.
- Staff 3:** Contains a measure with a square box containing the Roman numeral CVII. The music features a melodic line with a triplet and a bass line. Fingering numbers 0, 2, 4, 1, 3, and 7 are shown. The dynamic *mp* is indicated.
- Staff 4:** Contains a measure with a square box containing the Roman numeral CII. The music includes a melodic line with a triplet and a bass line. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 7 are shown. The dynamic *misterioso* is indicated.
- Staff 5:** Contains a measure with a square box containing the Roman numeral CII. The music continues with a melodic line and a bass line. Fingering numbers 1, 2, 3, and 7 are shown.

The image displays six staves of musical notation, likely for guitar, with various annotations:

- Staff 1:** Starts with a box containing the number 27. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "4". Chord symbols "CVII" and "CIV" are placed above the staff.
- Staff 2:** Starts with a box containing the number 28. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "4". Chord symbols "CVII" and "CIV" are placed above the staff.
- Staff 3:** Starts with a box containing the number 29. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "3". Chord symbols "CV" and "CII" are placed above the staff.
- Staff 4:** Starts with a box containing the number 30. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "4". Chord symbols "1/2CI" and "1" are placed above the staff.
- Staff 5:** Starts with a box containing the number 31. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "4". Chord symbols "1/2CI" and "1" are placed above the staff.
- Staff 6:** Starts with a box containing the number 32. It features a melodic line with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "4". Chord symbols "1/2CI" and "1" are placed above the staff.

Musical score for six staves, numbered 45 through 50. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The score features various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

- Staff 45:** Contains a fingering '7' above the first measure.
- Staff 46:** Includes dynamic markings 'CII', '1/2CIV', and '1/2CIII' above the staff.
- Staff 47:** Features articulation marks '2', '3', '3', '4', and '0' above the staff.
- Staff 48:** Includes dynamic markings 'CII' and 'CIV' above the staff.
- Staff 49:** Includes dynamic markings 'CII', 'CII', and 'CII' above the staff.
- Staff 50:** Includes dynamic markings 'CII', 'CI', 'CIV', and 'CIII' above the staff.

Musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Roman numerals (CII, CIV, CVII) are placed above the staves, indicating specific measures or sections. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Staff 1 (Measures 69-72): Labeled CII. Contains a sequence of chords and melodic lines.

Staff 2 (Measures 73-76): Labeled CII. Includes a triplet of eighth notes in measure 73 and a circled '4' below a chord in measure 74.

Staff 3 (Measures 77-80): Labeled CII and CIV. Shows a transition between sections.

Staff 4 (Measures 81-84): Labeled CIV. Features a circled '3' below a chord in measure 83.

Staff 5 (Measures 85-88): Labeled CII. Continues the melodic and harmonic development.

Staff 6 (Measures 89-92): Labeled CVII and CII. Includes a circled '3' below a chord in measure 90.

93

Musical notation for measure 93. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The measure contains a sequence of notes: a quarter rest, an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, an eighth note G4, a quarter note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, an eighth note C4, a quarter note B3, an eighth note A3, and a quarter note G3. Above the staff, the fingering sequence 1 2 0 2 3 1 4 2 is written. A circled 7 is placed above the eighth note G4. A circled 3 is placed above the quarter note C5. A circled 1 is placed above the eighth note B4. A circled 4 is placed above the eighth note G4. A circled 2 is placed above the quarter note G3. Above the staff, the text "CVII" is written with a horizontal line extending from it.

97

Musical notation for measure 97. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. Above the staff, the fingering sequence 4 4 4 0 is written. A circled 7 is placed above the eighth note C5. A circled 0 is placed above the quarter note C4.

101

Musical notation for measure 101. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. Above the staff, the fingering sequence 1 7 is written. A circled 7 is placed above the eighth note C5. A circled 1 is placed below the quarter note G4.

105

Musical notation for measure 105. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. Above the staff, the fingering sequence 4 4 4 4 is written. A circled 7 is placed above the eighth note C5.

109

Musical notation for measure 109. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. Above the staff, the fingering sequence 7 7 7 7 is written. A circled 7 is placed above the eighth note C5. Above the staff, the text "Ave 12" is written.

113

Musical notation for measure 113. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. Above the staff, the fingering sequence 4 4 4 3 0 1 0 7 is written. A circled 7 is placed above the eighth note C5. A circled 3 is placed above the quarter note C4. A circled 0 is placed above the eighth note B3. A circled 1 is placed above the quarter note G4. A circled 0 is placed above the eighth note F#4. A circled 7 is placed above the quarter note G4. Above the staff, the text "CII" is written with a horizontal line extending from it.

117 CII

121 CIX

125 CII CVI CVIII CIX

129

(\*) : "Percussive effect played with a loosely fistted right hand tapping the upper fingerboard area"

Anexo D. Embrujo de Luna (Fantasía en forma de pasillo) – Jaime Romero

**Embrujo de Luna**  
(Fantasía en forma de Pasillo)  
Guitar Solo

*Fingered by: Alberto Morelli*  
[www.albertomorelli.com.ar](http://www.albertomorelli.com.ar)

*Jaime Romero*

Moderato  $\text{♩} = 90$

*Espress.*

5

9

13

17

right hand

right hand

21  $1/2C2$   $C4$   $C2$

25 *rit.*

29 *accel.*

33  $C4$   $C7$   $1/2C7$   $1/2C5$

37 *molto rit.*  $C5$   $1/2C6$   $1/2C7$   $1/2C4$   $1/2C3$   $C5$



Moderato  $\text{♩} = 100$

61 *mp* *mp* *sul pont.*

66 *sul tasto* *sul pont.* *rit.*

71 *1/2 C3* *C3* *C4*

76 *C4*

79 *C3* *C3* *1/2 C3*

84

C2 3 4 4 3 4 3 2 1 3 C4 C4

88

3 4 1 4 2 1 4 C1 poco accel.

92

1 2 0 2 1 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 3 2 C6 poco rall.

95

C5 2 1 4 1 2 1 1 4 3 1 0 2 4 3 2 4 3 2 4 C6 2 4

100

(C3) C3 2 1 3 2 3 1 4 3 3 4 4 3 4 0 2

105 *mp* *rit.*

110 *accel.*

114

118

122 *rit.*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 105-109) begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. It features a melodic line with triplets and slurs, and a bass line with chords. Chord changes are marked as C1, C2, C3, and C4. The second system (measures 110-113) starts with an *accel.* (accelerando) marking and includes a triplet in the bass line. Chord changes C5, C6, C7, and C8 are indicated. The third system (measures 114-117) continues the melodic and harmonic development with slurs and triplets. Chord changes C7, C8, and C9 are marked. The fourth system (measures 118-121) features a melodic line with slurs and a bass line with chords. Chord changes C5, C6, C7, C8, and C9 are indicated. The fifth system (measures 122-125) concludes with a *rit.* marking and a final chord C5. The score includes various fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

125

3 1 2 3  
2 3 0 0 2

2 4 C2 C4 4  
3 2 1

2 3 1  
2 3 1/2C2

128

0 4  
0 3

1/2C2 2

1/2C7

Anexo E. Florecita del Camino (Bambuco) – Jaime Romero

**Florecita del Camino**  
(Bambuco)  
Guitar Solo

*Fingered by: Alberto Morelli*  
[www.albertomorelli.com.ar](http://www.albertomorelli.com.ar)

*Jaime Romero - 1999*  
\* Winning Masterpiece at the National  
Mono Naxos Festival - (1999).

**Allegro** ♩=90

*mf*

*mp* *espress.*

*p* *p* *p* *f*

[www.LatinGuitarScores.com](http://www.LatinGuitarScores.com)

23 *mf*

*m i m i*  
1 2 2 0 4 2 3 1

*m i*  
2 4 1 4 3 2 1 4 2 1 0 0

*m i*  
1/2CV

26 *mp*

*a*  
4 3

*i*  
1 3 3 0 3 2 4 2 1 4 3

*m i a m i m i m*  
1 0 1 3 0 4 3 1 3 4 1 3

29 *mf* *p*

*1/2CV*

*III*

*a*  
3 3 4 4

*m i*  
2 0 1 1

*a*  
4 3

**To Coda**  $\phi$

33 *mf* *mp*

*4 3*

*sul pont.*

*1 2 4 1 3 1 3 1 3 2*

*1/2CV*

37 *p*

*4 3*

*3 2*

*4*

*0*

*1*

*II*

*1 4*

*3 2*

*1*



4  
63

VII  
4 3 2

III p i p i i

II p i p i i

I

II

66

4 2 3 3

mf

IV 4 2 4 4 1 3 3

II 3 0 1

69

3 0 3 1 1 4

II 4 2

IV 4 3 1

4 2

II

p dolce

sul tasto

73

4 3 3

4 1 3 3 1 0

VII 1/2 CIV 4 1

IV 4 2

mp

77

II

4 1/2 CI

4 1 4

2

rit. -----

(\* See note at the end)

sul pont.

Adagio  $\text{♩} = 54$   
*p nostalgic*

sul tasto

rit. -----

$\text{♩} = 54$   
*p a tempo*

*p*  
A.H. -----

6

105

*ad libitum*

*rit.*

*a tempo*

1 4 1  
3 3 XII

2 1 3 0 1 II

III 4 II

♩=52

110

*ad libitum*

*rall.*

*legato*

*mp*

*express.*

1 3 4  
3 3 0 IX

XII 2 VII

1 3 4

*poco accel.*

115

116

117

118 <sup>4</sup>

119 rit. <sup>4</sup>

120 <sup>4</sup> VII Allegro ♩=90

morendo

122 D.S. al Coda

Coda ◊

124 <sup>1 p i p i</sup>  
<sup>1 2 4 1 4 2 p i p i 1 2 CV</sup>

128 <sup>3 4</sup>

133 rit. V VII

Anexo F. Mi Guabinita (Guabina) – Jaime Romero

**Mi Guabinita**

Fingered by: Alberto Morelli  
www.albertomorelli.com.ar

Guitar Solo  
Jaime Romero - 1987

**Lento** ♩=70

*a piacere*      *ad libitum*

**Moderato** ♩=105

*a tempo*      **molto rit.**

**tenuto**      *a tempo*

**rit.**      *100s*      *100c*

**sul pont.**

**mf**      *100s*      *100c*



38

41

45

49

sul pont. sul tasto

53

sul pont.

57 *rit.* *molto rit.*

*ad libitum*

62  $\text{♩} = 105$

67 *sul pont.* *sul tasto*

72

*p*

76

81 *sul pont.*  $1/2C4$   $C4$   $1/2C2$   $C4$   $C2$  0 4 2

85 *sul tasto* *p*

*molto rit.* .....

88 *sul pont.*  $4\ 4\ 4\ 4$   $3\ 2\ 1\ 2$  *sul tasto*  $3\ 2\ 1\ 3\ 0\ 3$   $1\ 0$  **D.C. al Coda**  $\phi$

*rit.* .....

**Coda**  $\phi$  *misterioso*  $1/2C14$

92  $C2$

Anexo G. Nocturnal (Guabina) – Jaime Romero

### Nocturnal (Guabina)

Winner Master Piece at the 37th National Mano Narez Festival - (Colombia 2011)

Guitar Solo

Fingered by: Alberto Morelli  
www.albertomorelli.com.ar

Jaime Romero - 2011

**Allegro Moderato**  $\text{♩} = 115$

*mf*

*C7*

*C2*

*1/2 C4*

*C7*

*sul tasto*

*C2*

*13*

*mp*

*f*

*1/2 C2*

*p*

*17*

*mf*

*C7*

21  $\frac{1}{2}C2$   $\frac{1}{2}C4$  To Coda  $\phi$   $C2$   $mp$

25  $\frac{1}{2}C7$   $\frac{1}{2}C6$   $\frac{1}{2}C4$   $\frac{4}{0}$   $\frac{2}{1}$   $\frac{0}{1}$   $C2$   $mp$

30  $\textcircled{1}$  sul tasto  $\frac{1}{2}C1$   $\frac{1}{2}C2$   $\frac{1}{2}C5$   $mf$

34  $C5$  sul pont.  $i$   $p$   $i$   $m$   $a$

38  $i$   $p$   $i$   $m$   $a$   $\frac{1}{2}C4$   $0$   $0$   $3$   $4$   $1$   $4$   $2$   $1$   $0$

41

45

50

54

sul tasto

58

63  $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$  *mf*

67  $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$

71  $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{1/2C1}$   $\overset{0}{0}$

75  $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{4}$  **D.C. al Coda**

79 **Coda**  $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{1/2C7}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1/2C6}$   $\overset{0}{1/2C4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{0}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{1}$  *rit.*

83  $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{3}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{0}{1/2C1}$   $\overset{0}{1/2C2}$  *mp* **sul tasto**

Anexo H. Por un trago (Bambuco) – Jaime Romero

**Por un Trago**  
(Bambuco)  
Guitar Solo Jaime Romero

Presto ♩=115

Guitar

*f* *D* *III*

(\*) Percussive effect played with a loosely fixed right hand tapping the strings in the area of the sound hole.

*p* *sul tasto* *To Coda*

*mp* *1/2CII*

*p* *0 VII*



59  $\frac{4}{3}$  2  $\frac{4}{3}$   $\frac{1}{2}CII$

*p* *f*

65  $XII$   $VII$   $V$

*p* *f*

72  $D.C. \text{ al Coda}$   $Coda \diamond$

*cresc.* *f*

$\frac{4}{1}$  2 3 1 2

78  $\frac{1}{2}CII$   $\frac{1}{2}CV$   $\frac{1}{2}VII$

*p* *f*

Anexo I. Chicaquicha (Bambuco) – Andrés Villamil

### Chicaquicha

Bambuco

Andrés Villamil

Gitarre

am. 19º

19º

3

CII

9

13

16

19

23

D.C.

Chicaquicha

2

Musical score for Chicaquicha, measures 27-49. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 27 includes a fermata and fingering numbers 1 and 4. Measure 28 has fingering numbers 1 and 4 and a fingering change 'CIV'. Measure 31 has a fingering change '0'. Measure 34 has fingering numbers 1 and 0 and a fingering change 'MCV'. Measure 37 has fingering changes 'CIX' and 'CVIII'. Measure 41 has a fingering change '1'. Measure 45 has a fingering change '12'. Measure 49 has fingering changes 'arm19°' and 'arm24°'. The score concludes with a double bar line.

Anexo J. Suite Colombiana (Guabina, Pasillo, Bambuco, Danza, Porro)  
– Andrés Villamil

### La pequerita

Moderato

Guabina (Colombia)

Andrés Villamil

MCI

5

9

13

17

21

25

p i m i p m

a i m a m i simile

CVII

rit.....

Detailed description: The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a 'Moderato' tempo marking. The first staff shows the initial chords and a measure with a 'MCI' (Mando) marking. The second staff starts at measure 5 and includes fingering numbers 1, 4, 0, 3. The third staff starts at measure 9 and includes fingering numbers 0, 2, 4, 1, 0, 1. Below this staff are the lyrics 'p i m i p m'. The fourth staff starts at measure 13 and includes fingering numbers 1, 2, 3, 2. The fifth staff starts at measure 17 and includes fingering numbers 4, 2, 0. The sixth staff starts at measure 21 and includes fingering numbers 1, 4, 0, 1. Below this staff are the lyrics 'a i m a m i simile'. The seventh staff starts at measure 25 and includes fingering numbers 1, 0, 1, 4. Below this staff is the marking 'rit.....' and the Roman numeral 'CVII'.

# Ponchito paisa

Bambuco (Colombia)

Andres Villamil

The musical score for "Ponchito paisa" is written in 6/8 time and consists of five staves. The key signature has one sharp (F#). The notation includes chords and melodic lines with fingerings indicated by numbers 1-4. The first staff starts with a 4-finger fingering. The second staff starts with a 2-finger fingering. The third staff starts with a 4-finger fingering. The fourth staff starts with a 3-finger fingering. The fifth staff starts with a 4-finger fingering. The score ends with a double bar line and repeat dots.

ponchito paisa

21 1 3 4 7

25 3 4- 4-

29 MCV 4 3 2 3 3 1 2 mi ma ma

33 III

37 3 3- 3- CIII 12°

41 2 rit... 3

# Rolo

Pasillo (Colombia)

Andres Villamil

Allegro

The musical score for 'Rolo' is written in 3/4 time and consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p.' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 9. The fourth staff is marked 'MCI' and starts at measure 13. The fifth staff starts at measure 17. The sixth staff is marked 'Piu mosso' and 'III Lage' and starts at measure 21. The score concludes with a final cadence.

Rolo

The musical score for 'Rolo' is written for guitar in a single system with seven staves. The notation includes various fretting techniques and fingerings:

- Staff 1 (Measures 25-28):** Standard sixteenth-note patterns.
- Staff 2 (Measures 29-32):** Labeled 'CIII', featuring a four-fingered scale run (4-2-3-4) and a double bar line.
- Staff 3 (Measures 33-36):** Labeled 'CV' and 'II Lage', showing a four-fingered scale run (4-0-3-2) and a double bar line.
- Staff 4 (Measures 37-40):** Labeled 'III', 'II', and 'I', showing a descending scale run (III-II-I).
- Staff 5 (Measures 41-44):** Continuation of the descending scale run.
- Staff 6 (Measures 45-48):** Labeled 'CI', featuring a four-fingered scale run (4-2-3-4) and a double bar line.
- Staff 7 (Measures 49-52):** Labeled 'V', showing a four-fingered scale run (4-2-3-0) and a double bar line.

# Danza de Colonia

Danza (Colombia)

Andres Villamil

1 4 4 3

5 4 2 1 2

9 3 0.4 4 0.4 CIII 4 2

13 1.4 4 CII 4

17 4 2 3 CIII 4 1

Danza de Colonia

Musical score for Danza de Colonia, measures 21-41. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as chords, eighth notes, and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 21, 25, 29, 33, 37, and 41 are marked. Specific sections are labeled: MCV (Measures 21-28), VI Lage (Measures 29-32), and MCVIII (Measures 37-41). Measure 21 has a 7-measure rest. Measure 25 has a 4-measure rest. Measure 29 has a 2-measure rest. Measure 33 has a 1-measure rest. Measure 37 has a 4-measure rest. Measure 41 has a 3-measure rest. The score ends with a double bar line.

# Playa y tambor

6 in D

Porro (Colombia)

Allegro

Andres Villamil

The musical score is written for guitar in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'L.H.' (Left Hand) and shows a rhythmic pattern of eighth notes with a 7-measure rest. The second staff is labeled 'R.H.' (Right Hand) and shows a rhythmic pattern of eighth notes with a 7-measure rest. The third staff continues the melody with eighth notes and rests. The fourth staff shows a melodic phrase starting with a 7-measure rest and a 2-measure rest, followed by eighth notes. The fifth staff continues the melody with eighth notes and rests, including a 3-measure rest.

playa y tambor

MCV

23

2

25

1

0

4

3

3

4

MCX

29

33

MCV

MCIV

MCIII

37

2

L.H

4

4

1.

R.H.

Detailed description: The image shows a musical score for 'playa y tambor'. It consists of five systems of music. The first system (measures 23-24) is labeled 'MCV' and features a guitar melody with a '2' above the second measure and a bass line. The second system (measures 25-26) has a '1' above the first measure and a '0' above the fourth measure. The third system (measures 29-30) is labeled 'MCX' and includes triplets and a '4' above the second measure. The fourth system (measures 33-34) is divided into three measures labeled 'MCV', 'MCIV', and 'MCIII'. The fifth system (measures 37-38) includes a guitar melody with a '2' above the first measure, a 'L.H' label, and a '4' above the second measure. Below the guitar staff, there are two lines of percussion notation: 'R.H.' (Right Hand) and 'L.H.' (Left Hand), with various rhythmic symbols and a '1.' below the first measure.

Anexo K. Emma (Danza) – Silvio Martínez

**EMMA**  
(Danza)

♩ = 28

The musical score for "Emma (Danza)" is presented in seven staves. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 28 beats per minute. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment is highly rhythmic, featuring frequent sixteenth-note patterns and rests. The score includes measure numbers 2, 8, 14, 20, 27, 34, and 40. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of notation. Each system is written on a single staff in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system (measures 47-52) features a melodic line with eighth-note patterns and triplets, accompanied by a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 53-55) is characterized by a dense, continuous sixteenth-note arpeggiated texture. The third system (measures 56-62) returns to a more melodic style with eighth-note runs and chords. The fourth system (measures 63-68) concludes with a melodic phrase and a final chord. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

## REGIÓN DEL PACÍFICO

### OBRAS INTERPRETADAS

Anexo L. LA HAMACA (CURRULAO) – Silvio Martínez

#### LA HAMACA

( Currulao )

( A mis Padres Horacio y Jovita )

♩. = 108

The musical score is presented in a single system with eight staves. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 108. The key signature is one flat (B-flat). The score contains a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols. The music is a rhythmic piece characteristic of the Currulao style.

This image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The measures are numbered 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63, 67, and 71. The music features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The accompaniment consists of chords and single notes, often with a rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The melodic line is primarily composed of eighth and quarter notes, with some sixteenth notes in measure 71. The overall style is that of a classical guitar piece.

112

119

123

127

138

The image displays a musical score for five staves, numbered 112 through 138. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The bass line is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth staff.

Anexo M. CHIGUALO (BUNDE) – Sebastián Villanueva

# Bunde Chigualo

Sebastián Villanueva  
Revisado por Clemente Díaz

Guitar

5

9

14

18

22

*rubato*

*meno mosso*

*a tempo*

# Bunde Chigualo

Sebastián Villanueva  
Revisado por Clemente Díaz

Guitar

The score is written for guitar in a single system with six staves. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains measures 1-4, with a 'II' fingering above the first measure. The second staff contains measures 5-8, with 'VII' and 'III' fingerings above. The third staff contains measures 9-13, with 'III' and 'III' fingerings above. The fourth staff contains measures 14-17, with 'III' and 'V' fingerings above. The fifth staff contains measures 18-21, with 'Am' above the first measure and 'rubato' and 'meno mosso' markings below. The sixth staff contains measures 22-25, with 'a tempo' above the first measure. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings.

Musical score for guitar, measures 26-47. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure numbers 26, 30, 34, 38, 41, 44, and 47 are indicated at the start of their respective lines. Fingering numbers (1-4) are placed above notes. Bar lines are present at the end of each line. A 'legato' marking is present below measure 44. Roman numerals (II, III, I, XII, VII, XVII, VII, X) are placed above notes in measures 26, 30, 38, 41, 44, and 47, likely indicating fret positions. A '3' is written below notes in measures 34, 38, 41, 44, and 47, indicating triplets. A '7' is written below notes in measures 30 and 34, indicating a 7th fret. A '9' is written below notes in measure 30, indicating a 9th fret. A '4' is written below notes in measure 44, indicating a 4th fret. A '0' is written below notes in measure 47, indicating the open string.



The image displays six systems of musical notation, each consisting of a single staff. The systems are numbered 74, 78, 82, 85, 91, and 95. The notation is written in a single clef (treble clef) and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment or figured bass indicated by the lower notes. The systems are arranged vertically, with each system starting at a new measure number. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.

## MATERIAL BIBLIOGRAFICO

Anexo N. El Sol y La Luna (Currulao) – Sebastián Villanueva

### *El Sol y la luna*

Para Saxano Palacios

Compositor  
Sebastián Villanueva

Guitar

*pizz.*

*p*

5

*dolce*

9

13

17

21

*p*

25

*mf*

Musical score for 'El sol y la luna', page 2. The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats. The staves are numbered 29, 33, 37, 41, 45, 49, and 53. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Roman numerals III, VII, and VIII are placed above the staves at measures 33, 41, and 49 respectively, indicating specific harmonic or structural points. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Musical score for guitar, measures 57-82. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Measure numbers 57, 61, 65, 69, 73, 77, and 81 are indicated at the start of their respective lines. Roman numerals I, IV, VIII, and XII are placed above the staff to indicate fingerings for specific notes. The piece concludes with a final chord in measure 82.

Musical score for 'El sol y la luna', page 4. The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number: 85, 89, 93, 97, 101, 105, and 109. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

The image displays a musical score for the piece "El sol y la luna". It consists of seven staves of music, each beginning with a measure number: 113, 117, 121, 125, 129, 133, and 137. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

141

Golpe en la tapa

145

149

153

157

161

165

The image shows a musical score for a piece titled "El sol y la luna". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins at measure 141. The first measure (141) contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A dynamic marking "p" is present. A performance instruction "Golpe en la tapa" is written below the staff at measure 141. The score continues through measures 145, 149, 153, 157, 161, and 165. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The overall style is characteristic of a traditional Latin American folk or dance piece.



## REGIÓN DEL CARIBE

### OBRAS INTERPRETADAS

Anexo Ñ. PALMEREÑA (CUMBIA) – Silvio Martínez

#### PALMEREÑA

(Cumbia)  
(Al Maestro Jorge Cardoso)

♩ = 72

1

6

11

16

21

26

31

36

48

49

50

51

52

53

54

55

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves, numbered 48 through 55. Each staff contains a complex melodic line with various rhythmic values and accidentals, and a corresponding bass line with chords and bass notes. The notation is dense and intricate, typical of a classical or romantic-era score. The page is otherwise blank.

Musical score for piano, measures 79-113. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a continuous sequence of chords and melodic lines. The measures are numbered 79, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 113. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

Anexo O. PORRO SUITE CUATRO (PORRO) – Gentil Montaña

*Suite Colombiana N<sup>o</sup> 4*  
*IV Porro*

*Gentil Montaña*  
*Revised by the composer*

Allegro  $\text{♩} = 180$

CIII  
CV  
CVI  
CVII  
CVIII  
CIX  
CX

Basso Piccato ----- Natural -----

This musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins at measure 20 and includes a *CH* marking. The second staff starts at measure 22 and features first and second endings. The third staff begins at measure 25 and includes *CV*, *CH*, and *ev* markings, with a dashed line below it labeled *Basso Picciato* and *Naturai*. The fourth staff starts at measure 27 and includes *ev* and *CV* markings. The fifth staff begins at measure 31 and includes *CV* and *CH* markings. The sixth staff starts at measure 33 and includes *CH* and first/second ending markings. The score concludes with a repeat sign and first/second endings.



56

60

64

68

72

76

*Al  $\text{S}$  y  $\text{C}$  Coda (Con Repeticiones)*

76

81

85

# MATERIAL BIBLIOGRAFICO

Anexo P. El Perfumado (Porro) – Jaime Romero

## El Perfumado - (Porro Sensual)

(Guitar Solo)

Fingered by: Alberto Morelli  
www.albertomorelli.com.ar

Jaime Romero

Andante  $\text{♩} = 95$

1 3 ① ②

*m a m i l i m*  
4 3 1 4 3 1 4 0

II

5 2 XII ③

1 3 2 4 2 VII

8 2 4 4 3 1 3 0 0 1 3 4 3 II

2 1 mp

13 *a m* 1 3 0 2 3 4 1 2 4 3 1/2CV 3 1/2CV 2 4 2 1 0 3 4 0 1 0 4 1

17 XII 4 1 1 3 2 3 4 3 4 3 4 2



43 *f*

47 *f*

50 *p* *mp*

*UCCI*

*a m i*

*p i m a m i m i*

54 *f* *mp*

*CIX* *CIII*

*grazioso*

58 *mp*

*misterioso*

*CV* *CIII* *CIII*

63 *f*

*i m a m i m i*  
2 3 1 1 4 0 1

*I*

*1/2CI*

*3 2 4*

*CVII*

*2 4 3*

*1/2CV*

68 *p*

*4 3 4 2 4*

*1/2CVI*

*a m i m*  
1 4 3 0 3

*I*

72

*3 1 3 1 III*

76 *p*

*II IV*

80 *mp*

*1/2CV*

*VIII*

*VI*

84 4 4 VIII 4 3 2 4

88 4 3 1 4 3 1 4 0 II

93 XII CVII f

97 0 0 1 3 4 3 II mp

102 1. 2. 1/2CV

Anexo Q. Amanecer (Vals Criollo) – Silvio Martínez

**AMANECER**

( Vals Llanero )  
( A Marian Rodrigo )

Silvio Martínez Rengifo

♩ = 138

7

13

19

25

31

37

43

49

*Fine*

*D.C. al Fine*

Anexo R. Serenata Bohemia (Pasaje – Vals) Jaime Romero

Digitado por: Alberto Morelli  
www.albertomorelli.com.ar

### Serenata Bohemia - (Pasaje-Vals)

Allegro  $\text{♩} = 140$  Guitar Solo Jaime Romero - 2012

\*Efecto de percusion producido al golpear las cuerdas a la altura de la boca del instrumento con la primera falange de la mano derecha semicerrada.

*mf*

*mp*

*p*

*p*

*m i m i m i m i m i m i*

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features a triplet of eighth notes (2, 1, 4) and a quarter note (4). Measure 22 has a triplet of eighth notes (3, 1, 0) and a quarter note (2). Measure 23 includes a half note chord marked *1/2 C7* and a quarter note chord marked *C7*. Measure 24 ends with a quarter note chord marked *C7*. Fingering numbers are provided for various notes.

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a triplet of eighth notes (3, 0, 1) and a quarter note (0). Measure 26 has a triplet of eighth notes (4, 3, 4) and a quarter note (0). Measure 27 includes a half note chord marked *1/2 C5* and a quarter note chord marked *C5*. Measure 28 ends with a quarter note chord marked *C5*. Fingering numbers are provided for various notes.

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a quarter note chord marked *C7* and a quarter note chord marked *C2*. Measure 30 has a quarter note chord marked *C7* and a quarter note chord marked *C2*. Measure 31 has a quarter note chord marked *C7* and a quarter note chord marked *C2*. Measure 32 ends with a quarter note chord marked *C2*. A dynamic marking of *p* is present in measure 30.

Musical notation for measures 33-35. Measure 33 has a quarter note chord marked *C1* and a quarter note chord marked *C1*. Measure 34 has a quarter note chord marked *C1* and a quarter note chord marked *C1*. Measure 35 ends with a quarter note chord marked *C1*. A dynamic marking of *mf* is present in measure 34.

Musical notation for measures 36-39. Measure 36 has a triplet of eighth notes (3, 2, 3) and a quarter note (3). Measure 37 has a triplet of eighth notes (4, 3, 4) and a quarter note (0). Measure 38 includes a half note chord marked *1/2 C5* and a quarter note chord marked *C2*. Measure 39 ends with a quarter note chord marked *C2*. A dynamic marking of *p* is present in measure 36.

Musical staff 40-43. Measure 40 starts with a 1/2CS bracket. Fingerings: 4, 0, 2, 4, CS, 4, 2, 0, 2, 3, 4, 0, C2, 4, 2, 3. Includes a circled 5 in measure 41 and a circled 5 in measure 43.

Musical staff 44-47. Measure 44 starts with a circled 7. Fingerings: 0, 3, 4, 0, 4, 1, 1, 0, 4, 2, 2, 4, 2, 4. Dynamics: mp. Includes a circled 5 in measure 47.

Musical staff 48-51. Measure 48 starts with a circled 1. Fingerings: 0, 4, 4, 1, 4, C7, 0, 3, 2, 4, 3, 3, 7. Includes a circled 5 in measure 49 and a circled 5 in measure 51.

\*\* Efecto de "flores" ligero al estilo del arpa con el dedo indice o medio de la mano derecha.

Musical staff 52-56. Measure 52 starts with a circled 12. Fingerings: 4, 2, 3, 3, 0, 1, 1, 0, 2, 1, 0, 2. Dynamics: p. Includes a circled 5 in measure 54.

Musical staff 57-60. Measure 57 starts with a circled 2. Fingerings: 4, 4, 1, 3, 1, 1, 3, 4, 4, 2, 4, 3, 4, 1, 2. Dynamics: mp. Includes a circled 5 in measure 58 and a circled 5 in measure 60.

61 *r.h.*

65 *1/2CS*

69

73 *1/2CS*

77

81

2 3 4  
1 3  
1 3 2 0 4 3  
2 4 3 2  
1 2 0  
C2 C3

85

D.S. al Coda ◊ Coda ◊

1 0 2 2  
3 3 1 2  
3 0 II  
C7 4 1  
C8 3 3  
4 3 0 4  
mf p 2 .....

89

2 4 1 2 0  
2 4 1 2  
1/2C2

92

4 1 3 2 1 3 0 4  
0 2 3 0  
3 2 4 1 0  
3 3 0  
C3 C7

95

3 3  
C3 C4  
1 3 4  
2 2

97 *mp* C1 C6 C5

99 C5 C6 C5 *p*

101 *f* C1 C5

104 C6 C5 C6

107 C6 1/2 C5 C6 C6

110

Musical notation for measures 110-112. Measure 110 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It features a melodic line with a circled '3' above the first note and a circled '2' below the second note. A slur covers measures 110-112, with a circled '3' above the first note of measure 111 and a circled '2' below the first note of measure 112. Chord symbols C5 and C3 are placed above the staff. The bass line includes a circled '2' below the first note and a circled '1' below the second note.

113

Musical notation for measures 113-115. Measure 113 has a circled '4' above the first note and a circled '2' above the second note. A slur covers measures 113-115, with a circled '3' above the first note of measure 114 and a circled '4' above the first note of measure 115. Chord symbols C3 and C7 are placed above the staff. The bass line includes a circled '1' below the first note and a circled '1' below the second note.

116

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 has a circled '3' above the first note and a circled '2' above the second note. A slur covers measures 116-118, with a circled '4' above the first note of measure 117 and a circled '3' above the first note of measure 118. Chord symbols C6 and C7 are placed above the staff. The bass line includes a circled '1' below the first note and a circled '1' below the second note.

118

Musical notation for measures 118-120. Measure 118 has a circled '4' above the first note and a circled '3' above the second note. A slur covers measures 118-120, with a circled '1' above the first note of measure 119 and a circled '2' above the first note of measure 120. Chord symbols C3 and C3 are placed above the staff. The bass line includes a circled '1' below the first note and a circled '1' below the second note. The piece ends with a double bar line and the dynamic marking *ff*.

Anexo S. Dulce Sirenita (Paseo Vallenato) – Silvio Martínez

**DULCE SIRENITA**

( Paseo Vallenato )

( A Gustavo Adolfo Niño )

♩ = 56

5

10

14

18

22

27

This musical score consists of nine staves of music, numbered 32 through 58. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by letters (F, C, G, D) with stems pointing to the strings. Some measures feature complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and triplets. The score concludes with a double bar line at measure 58.

Anexo T. Canción y Sentimiento (Paseo Vallenato) – Silvio Martínez

**CANCIÓN Y SENTIMIENTO**

(Paseo Vallenato)

♩ = 26

8

6

11

16

21

27

31

36

41

Musical score for guitar, measures 43-83. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Measure 43 starts with a triplet of eighth notes. Measures 44-45 show a continuation of the rhythmic pattern. Measure 46 has a triplet of eighth notes. Measure 47 has a triplet of eighth notes. Measure 48 has a triplet of eighth notes. Measure 49 has a triplet of eighth notes. Measure 50 has a triplet of eighth notes. Measure 51 has a triplet of eighth notes. Measure 52 has a triplet of eighth notes. Measure 53 has a triplet of eighth notes. Measure 54 has a triplet of eighth notes. Measure 55 has a triplet of eighth notes. Measure 56 has a triplet of eighth notes. Measure 57 has a triplet of eighth notes. Measure 58 has a triplet of eighth notes. Measure 59 has a triplet of eighth notes. Measure 60 has a triplet of eighth notes. Measure 61 has a triplet of eighth notes. Measure 62 has a triplet of eighth notes. Measure 63 has a triplet of eighth notes. Measure 64 has a triplet of eighth notes. Measure 65 has a triplet of eighth notes. Measure 66 has a triplet of eighth notes. Measure 67 has a triplet of eighth notes. Measure 68 has a triplet of eighth notes. Measure 69 has a triplet of eighth notes. Measure 70 has a triplet of eighth notes. Measure 71 has a triplet of eighth notes. Measure 72 has a triplet of eighth notes. Measure 73 has a triplet of eighth notes. Measure 74 has a triplet of eighth notes. Measure 75 has a triplet of eighth notes. Measure 76 has a triplet of eighth notes. Measure 77 has a triplet of eighth notes. Measure 78 has a triplet of eighth notes. Measure 79 has a triplet of eighth notes. Measure 80 has a triplet of eighth notes. Measure 81 has a triplet of eighth notes. Measure 82 has a triplet of eighth notes. Measure 83 has a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

## REGIÓN DE LOS LLANOS ORIENTALES

### OBRAS INTERPRETADAS

Anexo U. PINCELADAS DE ZAPATEO (aire de joropo) – Gustavo Niño

#### IV - "Pinceladas de Zapateo" Aires de Joropo

**Allegro con brio**  $\frac{3}{4}$  - 70 - 74

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of 'Allegro con brio'. It includes dynamics such as *p* and *mp*, and performance instructions like *simile* and *(a m i)*. The second staff continues the melodic line with dynamics *p* and *mf*. The third staff features a dense texture of chords and includes the instruction *imitación del sonido de la Bandola Llanera*, with dynamics *ff* and *f*, and the instruction *sul ponticello*. The fourth staff continues with *imitación del sonido del Cuatro Llanero*, dynamics *ff*, and the instruction *sulla tastiera*. The fifth staff concludes the piece with dynamics *ff* and *p*, and the instruction *simile*.

Imitación del sonido del Arpa Llanera

A Tpo.  $\text{♩} = 70 - 74$

*mp* il basso sempre stacc. *mp*

*f* *mp* *f*

*ff*

# Aire de pajarillo

**Allegro con fuoco "Aire de Pajarillo"**  
*imitación del Arpa*

*imitación del sonido del Cuatro*  
*sulla tastiera*

*(s.n.)*

The musical score is written for guitar and consists of five systems of music. The first system is titled "Allegro con fuoco 'Aire de Pajarillo'" and includes the instruction "imitación del Arpa". It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody is played on a single string with a plectrum. The second system includes the instruction "imitación del sonido del Cuatro" and "sulla tastiera", with a forte (ff) dynamic marking. The third system is marked "(s.n.)" and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth and fifth systems continue the piece with various dynamics and articulations.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The notation is primarily chordal, with various dynamics and articulations. The first system features a melodic line in the upper register and a bass line with the instruction *simile il basso*. The second system includes dynamic markings *ff*, *mf*, and *ff*. The third system has a dynamic marking *f*. The fourth system includes a circled 'o' above a measure. The fifth system is marked *rasgueado* and includes a dynamic marking *ff*. The sixth system includes dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *simile il basso*.

*molto rall*

*Tranquillo*

*p* *mf*

*rall* *f*

*Tpo. Libero* *Poco lento*

*mf* *mp*

*pp calmo* *f ritmico*

Aire de pasaje llanero

Moderato "aire de pasaje llanero" ♩ = 112 - 114

*mf*

*p i ma*

*Meno mosso*

*rall.*

*mp*

*Tpo. Libero*

*Tranquillo*

*mf*

Allegro con brio  $\text{♩} = 70 - 74$

*pp* *mp* *simile*

*mf* *p*

*ff* *p* **Meno mosso**

*mf* *f* **accel molto**

**Vivo** *ff*

...a Alicia Castro, mi madre

Total duración aproximada: 13 min.

Bagut-Santiago de Cali, 21 de Octubre de 2009  
Revisión: Santiago de Cali, 27 de Enero de 2015

## MATERIAL BIBLIOGRAFICO

### Anexo V. Tientos de la tierra llana (Kirpa) – Samuel Bedoya

Guitarra

#### Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

#### I. Kirpa

© - D

Movido

7

12

17

22

27

32

38

Guitara

43

48

53 al Coda ◊

58 ◊ Coda D.S. al Coda 59

62

67

72

77

The image shows a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 43 and ends at measure 77. Measure 43 is marked with a circled diamond symbol (◊). Measure 53 is marked with 'al Coda' and a circled diamond symbol. Measure 58 is marked with 'D.S. al Coda' and a circled diamond symbol. Measure 59 is marked with 'Coda' and a circled diamond symbol. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final measure (77) ends with a double bar line and repeat dots.

# Tientos de la tierra llana (Seis por derecho) – Samuel bedoya

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

### II. Seis por derecho

Muy movido

6

11

16

21

26

31

36

Guitarra

Tientos de la tierra lana - II. Sels por derecho - Samuel Bedoya - 2



# Tientos de la tierra llana (Zumbaquezba) – Samuel Bedoya

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

### III. Zumbaquezumba

© - D Moderado

6

12

17

22

28 al Coda ☉

Guitara

33 *f*

36

40 XII arm.

50

55 Coda

D.S. al Coda

59 *pizz.*

# Tientos de la tierra llana (Samuel bedoya)

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

### IV. San Rafael

Moderato

5

10

14

18

22

27 > al Coda

Guitarra

32

37

41

Ⓢ Coda

# Tientos de la tierra (Chipola) – Samuel Bedoya

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

V. Chipola

Movido, muy enérgico

pp

6

12

16

20

24

28

al Coda

x3

x3

x3

Guitara

35

41

47 D.S. al Coda

⊕ Coda

52

57

62 rall.

67 a tempo

73 Opc.

*fz ffz*

# Tientos de la tierra llana (El Gaván) – Samuel Badillo

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

### VI. El gaván

Animado

6

11

16

21

26

31

36

XII am.

f

p

Guitarra

A guitar score consisting of eight staves of music. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including accents (>) and hairpins (< and >). Fingering numbers (1-4) are present above many notes. There are also some circled numbers (e.g., 3, 4, 5) which likely refer to specific techniques or fingerings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Guitarra

81

86 <sup>XIII</sup> *arm.* <sup>XIV</sup>

90 **Muy destacado**

95

100

105 *ff*

110

114 <sup>XII</sup> *arm.*

119

Detailed description: This is a guitar score for measures 81 through 119. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 81 begins with a double bar line and a first ending bracket. Measure 86 features a trill marked 'XIII arm.' and a triplet marked 'XIV'. Measure 90 is marked 'Muy destacado'. Measures 95-105 consist of a rhythmic pattern of chords and eighth notes. Measure 105 is marked 'ff'. Measure 114 features a trill marked 'XII arm.'. Measure 119 ends with a double bar line and circled fingerings 3 and 4.

Guitarra

The image shows a guitar score for measures 124 through 146. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Chordal accompaniment is indicated by vertical stems with flags. Several measures contain circled numbers (1, 2, 3, 4) which likely refer to specific techniques or fingerings. Measure 133 features a first and second ending bracket. Measure 146 ends with a double bar line and repeat dots.



# Tientos de la tierra llana (El gavilán) – Samuel Bedoya

Guitarra

## Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez  
(1947 - 1994)

### VII. El gavilán

Muy animado

6

11

16

21

26

31

36

Guitarra

43

45 *al Coda* ⊕

50

D.S. *al Coda*

⊕ Coda 52

The image shows a musical score for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system (measures 43-44) features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The second system (measures 45-48) continues the melodic line and includes a double bar line with a repeat sign, followed by a measure with a fermata. The third system (measures 49-52) begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a measure with a fermata. The score concludes with a Coda symbol (⊕) and the number 52.