

**DEL BLUES A LA GUITARRA CLÁSICA
OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES
DE ROBERT JOHNSON**

LUNA YURI MARGRETH ESTÉVEZ RUEDA

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

2015

**DEL BLUES A LA GUITARRA CLÁSICA
OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES
DE ROBERT JOHNSON**

LUNA YURI MARGRETH ESTÉVEZ RUEDA

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

Directora:

Karen Lucía Arango Higuita

Master en Guitarra Clásica

Universidad de Alicante

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2015**

*A mi hermosa madre, al alma más dulce que he conocido en mi vida, Alex,
a mis maestros, al rock n´ roll y al BLUES.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas y cada una de las personas que me apoyaron no solo durante la realización del proyecto sino durante todo mi proceso de formación:

A mi bella madre y amiga y a mi hermano, que me han apoyado durante toda la vida, en mi sueño de perseguir la música.

A mi maestra Karen Arango y a su esposo John Ciro, no solo por sus grandes enseñanzas sino también por su apoyo incondicional, maestros y amigos.

A mis compañeros y amigos que estuvieron siempre a mi lado durante mi permanencia en la universidad, nunca olvidaré los bellos momentos que compartimos en medio de la música, agradezco su amistad y apoyo, Andrés Corena, Cristian, Fredyogo, Tata, Nancho, Julián Quijano (gracias por llevarme de la mano hacía la música), Alejandro, Sergio, Oscar Duarte y un gran etcétera, todos aquellos que me brindaron su amistad sincera y su apoyo cada vez que lo necesité.

A un gran amigo del alma, Dani, que siempre me ha dado fuerzas para continuar en esta a veces difícil pero hermosa carrera de la música, por sus sueños de músico, por su talento, por su amistad de tantos años y por su apoyo en esta última etapa del camino, esta tesis también es para vos, por tu amor a la guitarra clásica y al rock n´roll.

A otro amigo de alma, Richie, que siempre ha estado a mi lado dándome fuerzas cada vez que lo necesito, de las cosas más bellas que me quedaron de mi paso por la universidad, su amistad incondicional.

A mis maestros que tanto me enseñaron, me llevo todas y cada una de sus enseñanzas. (Agradecimiento especial a mi maestro Janusz, por su paciencia y apoyo desde el comienzo, gracias por creer en mi amor por la música, que no es la de todos, pero es la mía).

A un gran maestro Juan J. Ortiz, por llevarme de nuevo hacia mi música, por su confianza, sus enseñanzas, su sensatez, su talento, su amistad, gracias por mostrarme y enseñarme el verdadero camino de la música, porque uno no son todos, ni todos son uno, la música es de quién la ama.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	12
1. FUNDAMENTACIÓN	13
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	13
1.2 JUSTIFICACIÓN	13
2. OBJETIVOS.....	15
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	15
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
3. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	16
4. ANTECEDENTES	19
5. MARCO REFERENCIAL	21
5.1 ACERCA DE ROBERT JOHNSON	21
5.2 ACERCA DEL ORIGEN DEL BLUES.....	24
6. OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON.....	34
6.1 EJERCICIOS PRELIMINARES	35
6.2 ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON (SERIE DE CAMBIOS).....	38
7. CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA.....	59

LISTA DE FIGURAS

fig. 1 1 Compás 3 Sweet home Chicago	38
fig. 1 2 Compás 4 Sweet home Chicago	39
fig. 1 3 Compás 5 Sweet home Chicago	39
fig. 1 4 Compás 4 Come on in my kitchen.....	40
fig. 1 5 Compás 6 Come on in my kitchen.....	40
fig. 1 6 Compás 7 Come on in my kitchen.....	41
fig. 1 7 Compás 10 Come on in my kitchen.....	41
fig. 1 8 Compás 15 Come on in my kitchen.....	42
fig. 1 9 Compás 17 Come on in my kitchen.....	42
fig. 1 10 Compás 24 Come on in my kitchen.....	43
fig. 1 11 Compás 25 Come on in my kitchen.....	43
fig. 1 12 Compás 27 Come on in my kitchen.....	44
fig. 1 13 Compás 28 Come on in my kitchen.....	44
fig. 1 14 Compás 11 32-20 blues	45
fig. 1 15 Compás 13 32-20 blues	45
Fig. 1 16 Compás 13 32-20 blues	46
fig. 1 17 Compás 26 32-20 blues	46
fig. 1 18 Compás 39 32-20 blues	47
fig. 1 19 Compás 3 They're red hot.....	48
fig. 1 20 Compás 4 They're red hot.....	48
fig. 1 21 Compás 6 They're red hot.....	49
fig. 1 22 Compás 9 They're red hot.....	49
fig. 1 23 Compás 13 From four until late	50
fig. 1 24 Compás 33 From four until late	50
fig. 1 25 Compás 17 Honeymoon blues	51
fig. 1 26 Compás 18 Honeymoon blues	51
fig. 1 27 Compás 22 Honeymoon blues	52
fig. 1 28 Compás 5 Little queen of spades	52
fig. 1 29 Compás 9 Little queen of spades	53
fig. 1 30 Compás 18 Little queen of spades	53
fig. 1 31 Compás 19 Little queen of spades	54
fig. 1 32 Compás 29 Little queen of spades	54
fig. 1 33 Compás 4 I'm steady rollin' man	55
fig. 1 34 Compás 9 I'm steady Rollin' man.....	55
fig. 1 35 Compás 16 I'm steady rollin' man.....	56

RESUMEN

TITULO: **DEL BLUES A LA GUITARRA CLÁSICA: OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON***

AUTOR: Luna Yuri Margreth Estévez Rueda**

PALABRAS CLAVES: Guitarra solista, Blues, Robert Johnson, Estudios

A lo largo de la historia de la guitarra, numerosos compositores han ayudado a los intérpretes a afianzar aspectos técnicos propios del instrumento a través de una gran cantidad de estudios y ejercicios. Esto ha contribuido a la formación de grandes exponentes de la guitarra a nivel mundial. El presente proyecto busca aportar de manera similar a esta formación por medio de la creación de ocho estudios para guitarra solista basados en composiciones de Robert Johnson, reconocido guitarrista de blues. Para su realización, se adaptaron las partituras originales de las canciones seleccionadas uniendo la voz de la melodía con el acompañamiento de la guitarra. Se suprimieron algunas voces cuando era necesario y se tuvieron en cuenta las posiciones, desplazamientos y digitaciones más adecuadas para mantener la sonoridad original de cada canción, adaptándose a las posibilidades propias de la guitarra solista. Se buscó además, aportar un repertorio novedoso en cuanto a sonoridad mientras se trabaja una serie de elementos técnicos recurrentes, como el toque doble y triple del pulgar y la constante ejecución de acordes, asimismo, tomando como referencia los resultados obtenidos con la elaboración de los estudios, se crearon una serie de ejercicios preliminares con el fin de resolver las dificultades halladas a lo largo de los mismos y afianzar en el instrumentista diversos aspectos concernientes a la técnica de la guitarra clásica.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Humanas, Escuela de Artes – Música. Director: Karen Arango, Máster en Guitarra Clásica.

ABSTRACT

TITTLE: **DEL BLUES A LA GUITARRA CLÁSICA: OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON***

AUTHOR: Luna Yuri Margreth Estévez Rueda**

KEYWORDS: Solo Guitar, Blues, Robert Johnson, Studies.

Throughout Classical Guitar's history, many composers have helped performers to enhance specific technical aspects of the instrument through several studies and exercises. This has contributed to the formation of great exponents of the classical guitar worldwide. This thesis aims to contribute in a similar way to this formation through the creation of eight studies for solo guitar based on Robert Johnson's compositions, the well-known blues guitarist. For its implementation, original scores of the selected songs were adapted joining the melody's voice with the guitar accompaniment. Some voices were suppressed when necessary and it was taken into account positions, displacements, and the more suitable fingerings in order to maintain the original sonority of each song, adapting it to the own possibilities of the solo guitar. It was sought, besides, to provide a new repertory in terms of sonority while working on a set of recurrent technical aspects such as the double and triple thumb's attacks, and the constant chord playing, also, taking as reference the results obtained with the elaboration of the studies, a set of preliminary exercises was set up, in order to resolve some difficulties encountered in them, strengthening in the instrumentalist different aspects in regard to the classical guitar technique.

* Graduation Project

** Humanities Faculty, School of Arts – Music. Advisor: Karen Arango, Master in Classical Guitar.

INTRODUCCIÓN

Con el título *Del blues a la guitarra clásica*, se hace referencia a la combinación de elementos característicos del género popular afroamericano conocido como blues, con la técnica para la ejecución de la guitarra clásica; con la pretensión de lograr una intertextualidad entre ambos, descartando así, cualquier relación temporal entre un género y otro. Se trata entonces, de aportar un material didáctico para personas interesadas en focalizar su estudio en un aspecto técnico específico del instrumento y, al mismo tiempo, conocer un género popular difundido por el compositor Robert Johnson en la primera mitad del siglo XX.

Al abordar diversas fuentes de información, es difícil encontrar material basado en adaptaciones de canciones de blues a la guitarra clásica, es entonces cuando surge un especial interés en llevar a cabo este proyecto, a través del cual se pretende rescatar parte del folclor Afroamericano a partir de la creación de una serie de ocho estudios basados en composiciones de Robert Johnson, que exploren nuevas sonoridades en la guitarra solista y que trabajen a su vez, aspectos técnicos propios del instrumento.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Existe una cantidad innumerable de estudios técnicos para la guitarra clásica que han surgido desde el período clásico hasta la actualidad, sin embargo, no es común encontrar material de este tipo basado en géneros populares tales como el blues. Es por esto, que se hace necesario generar un material novedoso en cuanto a su sonoridad, que motive a las nuevas generaciones de estudiantes de la guitarra clásica a conocer un poco del folclor afroamericano, a través de una serie de estudios y ejercicios técnicos que permiten trabajar y desarrollar aspectos idiomáticos del instrumento.

1.2 JUSTIFICACIÓN

El blues, cuyo significado es tristeza¹, es una expresión artística que va más allá de la sola ejecución de un instrumento musical. Es un género que encierra aspectos interesantes y emotivos que permiten analizarlo, no sólo desde el aspecto musical, sino también culturalmente; es el estilo sonoro propio de una cultura que ha aportado significativamente al mundo de la música a nivel mundial, y que ha tenido grandes exponentes a través de todos los tiempos, siendo uno de los más influyentes el controversial compositor Robert Johnson, también conocido como “El rey del blues del Delta”², destacado a nivel mundial por su estilo único y por el velo de misterio que cubre su vida.

¹ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P. 519.

² TIRRO, Frank. Historia del jazz clásico. Barcelona, España: Robinbook, 2007. 368p.

Después de una profunda búsqueda se encontró poca bibliografía pedagógica para guitarra clásica con referencia a este género musical, por esta razón, se decidió crear un material original con el que se pretende ampliar las posibilidades sonoras del repertorio didáctico para guitarra clásica. Sumado a esto, el proyecto de creación de una serie de estudios para guitarra inspirados en algunas de las obras más significativas del compositor Robert Johnson, permite que personas que desconocen este género puedan explorarlo, comprender sus características particulares y disfrutar de ellas desde el lenguaje clásico, solucionando gradualmente algunos aspectos técnicos que se presentan en el estudio de este instrumento.

Teniendo en cuenta los cuatro libros de desarrollo técnico propuestos por Abel Carlevaro, reconocido compositor uruguayo, se trabajan durante los estudios diferentes aspectos, tales como: toque doble del pulgar, arpeggios, trémolo y traslados longitudinal y transversal, siempre conservando las características principales del Blues como la estructura formal y la corchea con swing, propios de este género.

Estas piezas están dirigidas a estudiantes de diversas instituciones enfocadas a la práctica musical; además de intérpretes, aficionados y todo aquel que esté interesado en el estudio de la guitarra clásica.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

- Elaborar una serie de ocho estudios sencillos para guitarra clásica basados en composiciones de Robert Johnson, uno de los grandes exponentes en la historia del blues.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Ayudar a los estudiantes e intérpretes de la guitarra clásica, a trabajar y solucionar algunos aspectos técnicos específicos en la ejecución de este instrumento.
- Rescatar algunas de las canciones populares más relevantes del compositor Robert Johnson incorporándolas a la guitarra clásica, e introduciendo tanto a estudiantes como profesionales a este género folclórico y popular.
- Hacer un pequeño aporte al repertorio de la guitarra clásica teniendo como base parte del folclor afroamericano de principios del siglo XX, generando un material novedoso para el estudio de la guitarra.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Tomando como base el libro *Robert Johnson, The new transcriptions*, en donde aparecen 31 temas originales de este compositor transcritos por Pete Billmann y editado por la casa editorial Hal Leonard en el año de 1999, se eligieron ocho de sus canciones para la realización de esta serie de estudios.

Durante el proceso de selección se observó que gran parte de sus composiciones usan afinación abierta³ y capodastro⁴, característica bastante común en este género musical. El principal criterio para seleccionar las canciones fue que no tuvieran este tipo de afinación para facilitar la adaptación a la guitarra. Posteriormente, los temas fueron transcritos en el software musical “finale 2011”, mientras se iban adaptando a la guitarra solista uniendo las diferentes voces, el acompañamiento de la guitarra con la línea melódica de la voz.

Una vez escritos en el software musical y terminada su adaptación, se procedió a hacer una cautelosa revisión en la guitarra, analizando posiciones, posibilidades sonoras, registros, desplazamientos, etc. Durante este proceso de análisis, se decidió suprimir algunas voces y complementar la parte de la guitarra y la voz con algunas notas pertenecientes a la armonía; de igual manera, se buscó en ellos características comunes y la forma de hacer su ejecución más fácil y efectiva a través de digitaciones sugeridas en la partitura.

³ Se llama afinación abierta a aquella que suena cuando rasgueamos las cuerdas al aire. La resultante de este sonido, dependiendo de cómo esté afinada la guitarra será un acorde mayor, menor, etc.

⁴ El capodastro es una herramienta que sirve como cejilla a la guitarra, empleando una barra de goma fijada firmemente a una bisagra metálica u otro dispositivo, es movable, esto quiere decir que se puede colocar a lo largo de todo el mástil. Actúa apretando las cuerdas y su función es subir la tonalidad de las cuerdas al aire.

Durante una segunda etapa de revisión de las adaptaciones, se buscaron los puntos de dificultad y las características comunes. Con base en esto, se diseñó una serie de ejercicios con un fin técnico, teniendo como referencia el libro del compositor Uruguayo Abel Carlevaro, *Clases magistrales, técnica aplicada*⁵, en este libro, el autor analiza los cinco preludios de Heitor Villa Lobos, tomando secciones de las obras e ideando ejercicios que ayudan a mejorar su ejecución y a resolver dificultades técnicas; de manera similar se procedió en el presente trabajo, con el fin de mejorar la ejecución de los estudios, al igual que afianzar y estructurar elementos pedagógicos de la guitarra clásica, tales como el toque doble y triple del pulgar con la mano derecha, aspecto encontrado en la totalidad de los estudios a desarrollar en este proyecto; acordes, notas y posiciones fijas, desplazamientos longitudinales y transversales, uso de cejilla, trémolos, entre otros. A su vez, se tuvieron en cuenta como apoyo bibliográfico los cuatro libros que constituyen la *Serie didáctica para guitarra* del mismo compositor mencionado anteriormente, Abel Carlevaro, y el *Método de violao* del guitarrista argentino Eduardo Castañera; en estos tratados, se encuentran distintos aspectos técnicos a trabajar en el instrumento y la forma ideada por los autores para abordarlos. Para adentrarse en su práctica, los compositores se centran en determinada dificultad a mejorar y/o fortalecer, para esto sugieren unos esquemas o patrones melódicos y rítmicos que se repiten cromáticamente o por posiciones ascendiendo a través del mástil de la guitarra, evitando así que el estudiante tenga que pensar en una melodía o armonía diferente durante el estudio del ejercicio, concentrándose de esta forma en el propósito técnico, este mismo planteamiento fue adaptado en los ejercicios diseñados en el presente proyecto, buscando el mismo fin, afianzar destrezas y/o solucionar dificultades halladas en los ocho estudios sobre composiciones de Robert Johnson.

⁵ Editorial Dacisa Barry, 1986.

Una de las etapas finales del presente proyecto, consistió en llevar a cabo una profunda investigación sobre la historia del blues, teniendo en cuenta la importancia de que los intérpretes se sitúen en la época y el entorno de la obra o estudio que van a interpretar. Conocer la vida y obra del compositor es también algo vital a la hora de explorar un material nuevo, de esta forma el instrumentista comprende de una mejor manera lo que el autor quiere expresar y lo transmite a su entorno actual; conocer y entender el contexto social y cultural del blues tiene una gran importancia, esta es una de las principales razones de quererlo explorar como género musical incorporándolo como material nuevo en el repertorio ya existente de la guitarra clásica, todo lo anterior, debido a que la música negra ha hecho un aporte significativo a la música popular, por esta razón este novedoso material pedagógico hará una gran contribución al repertorio de la guitarra solista.

Durante esta fase de indagación se consultaron diversas fuentes como páginas de internet, artículos, fuentes audiovisuales y libros, siendo los libros *Sentir el blues* del autor Lawrence Cohn, e *Historia de la música negra Norteamericana* de Eileen Southern, las fuentes de mayor consulta, así como las películas y documentales del director Martín Scorsese alusivos al tema en cuestión.

4. ANTECEDENTES

Luego de una profunda búsqueda en diversas fuentes de información, no se encontraron adaptaciones de temas de Robert Johnson para guitarra clásica, tampoco con referencia al género musical que trabajó mayormente, el blues, y acerca de adaptaciones de obras de este estilo e influencias del mismo en la guitarra clásica se halla poco material; sin embargo, diversos intérpretes de este instrumento y compositores como los estadounidenses Charlie Byrd⁶, Andrew York y Roland Dyens, entre otros, se han visto bastante influenciados por este estilo musical, lo mismo que por el jazz, música que muchos suelen contextualizar con el blues ya que pueden llegar a tener algunas similitudes⁷, muchos guitarristas clásicos se han acercado al jazz realizando una interesante inter-relación entre las dos corrientes musicales⁸.

Al realizar esta búsqueda se abordaron distintas fuentes documentales, la más consultada fue la base de datos *worldcat.org*. En esta es posible encontrar una gran cantidad de investigaciones realizadas en diferentes universidades alrededor del mundo, acerca de la controversial vida de Robert Johnson y su trabajo como artista. Ese fue el punto de partida para la creación de importantes textos que hablan de su vida y la estrecha relación con el blues, algunos títulos que se destacan son *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues* de Elijah Wald⁹ y *Searching for Robert Johnson* de Peter Guralnick¹⁰, a su vez, se ha creado un nutrido número de tesis para maestría y doctorado en los que se profundiza un poco

⁶ AGUILERA, Héctor "Charly Byrd, guitarrista y compositor". {en línea}. {10 de agosto de 2015} disponible en <http://musicadejazz.blogspot.com.co/2013/07/charlie-byrd-guitarrista-y-compositor.html%7D>.

⁷ TIRRO, Frank. Historia del jazz clásico. Barcelona, España: Robinbook, 2007. 368p.

⁸ LOS MEJORES GUITARRISTAS DEL MUNDO "Roland Dyens". {en línea}. {10 de agosto de 2015} disponible en <http://grandesguitarristasdelmundo.blogspot.com.co/2009/03/roland-dyens.html>.

⁹ Editorial Harper Collins, 2004

¹⁰ Editorial Dutton, 1989

más acerca de su vida y obra, proporcionando datos un poco más personales que mencionan sus inverosímiles leyendas tal como en la tesis *Robert Johnson: me and the devil blues* por Scott Bakal¹¹, y otras en que se analizan los textos de sus canciones como en: *Poetry of the blues: the lyrics of Robert Johnson and Blind Lemon Jefferson* por Ming on Bernard Cheung¹². Se consultaron además otras fuentes como artículos, revistas y medios audiovisuales, Así como libros con partituras transcritas por otros autores, entre ellos el libro que se utilizó a lo largo del presente proyecto, *Robert Johnson, The new transcriptions* del autor Pete Billmann (1999). Se pueden encontrar además, adaptaciones a otros instrumentos como el piano y el banjo en el libro *Robert Johnson for banjo y Robert Johnson complete: piano, vocal, guitar*, publicados por la editorial Hal Leonard¹³(2003), también para el ukulele, *Robert Johnson for ukulele* del autor Pete Billmann (2012)¹⁴, sumado a escritos y publicaciones en su formato original con voz y acompañamiento en la guitarra.

¹¹ Tesis de maestría, University of Hartford, 2007

¹² Tesis de maestría, Chinese University of Hong Kong, 1999

¹³ 2003

¹⁴ Hal Leonard, 2012

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 ACERCA DE ROBERT JOHNSON

También conocido como “El rey del Delta blues”, denominado así por su gran habilidad para tocar la guitarra; era poseedor de un talento tan grande que muchas leyendas cuentan que fue otorgado por el diablo¹⁵. Único con su técnica, considerado en ocasiones el mejor guitarrista de blues de todos los tiempos hasta nuestros días, siendo inspiración de muchos; sin embargo, existe poca documentación acerca de su vida y muerte, por lo cual han surgido innumerables leyendas que hacen cada vez más difícil discernir cuáles se acercan en mayor medida a la realidad.

Muchos coinciden al decir que la leyenda del cruce de caminos, la cual narra cómo Robert Johnson vendió su alma al diablo en una encrucijada, es sólo eso, una leyenda; ya que la mayoría de músicos del blues de la época estaban inmersos en historias de alcoholismo y, quizá por cuestiones religiosas y miedos, el blues era conocido como la “música del diablo”, pues habla escuetamente de la vida mundana de los “bluesmen”¹⁶.

A través del blues, las personas expresaban sus sentimientos a flor de piel sin callarse nada, sufrimientos, vivencias personales, creencias, miedos, adicciones, viajes. La mayoría de *bluesmen* eran vagabundos, es decir, iban de pueblo en pueblo en busca de lugares donde tocar, de nuevas historias, todas estas colmadas de incontables aventuras y, por supuesto, de mujeres; Robert Johnson no era la

¹⁵ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. 519p.

¹⁶ Bluesman (bluesmen en plural), así se les llama a los músicos de blues.

excepción, mujeriego y andariego por naturaleza. Bob, como muchos solían llamarlo, era un adicto al amor de las féminas y a cada pueblo que llegaba iba conquistando a toda damisela que se atravesara en su camino, así lo confirma su amigo Johnny Shines, otro músico de blues, al decir: “Johnson was a ladies´man to whom, women were like hotel rooms”¹⁷.

Robert Leroy Johnson era su nombre completo, nació en Hazlehurst, estado de Mississippi, Estados Unidos, el 8 de mayo de 1911. Aunque muchos aseguran que al haber poca documentación sobre su vida este dato no es verídico, sí es seguro que Robert nació de Julie Ann Majors y su verdadero padre, Noah Johnson, un jornalero que pasó alguna vez por el condado donde vivía su madre cuando ella estaba separada de su esposo Charles Spencer Jr., con el que regresaría tiempo después. Robert creció con el apellido de su padrastro ignorando que este no era su padre biológico, años después su madre le confesó su verdadero origen, razón por la cual Robert decide adoptar el apellido de su verdadero progenitor¹⁸.

Desde niño, Robert Johnson sintió amor por la música pero no por la escuela, a la que abandonó en el año 1927. Robert se casó muy joven con Virginia Travis el 16 de febrero de 1929, quien murió junto a su hijo durante el parto, en abril de 1930¹⁹.

Robert pasó varios años actuando por todo el sur de los Estados Unidos hasta que, en noviembre de 1936, se le presentó la oportunidad de grabar sus temas durante dos sesiones, en la primera grabó parte de sus canciones en San Antonio, Texas, y el resto de sus temas en junio de 1937 en Dallas, Texas, alcanzando un total de 29 temas grabados²⁰.

¹⁷ DAVIS, Francis. The history of the blues. Estados Unidos: Da capo press, 2003. p.127.

¹⁸ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. 519p.

¹⁹ GONZALEZ, Jonio “Contrastes el enigma de Robert Johnson”. {en línea}. {20 de junio de 2015} disponible en:http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2896:contrastes-el-enigma-de-robert-johnson&catid=10:general&Itemid=11

²⁰ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. 519p.

“Johnson toca su guitarra con fiera intensidad, valiéndose de ritmos irregulares, patrones quebrados, sacudidas y deslizamientos, y de un ritmo frenético e insistente. A pesar de la aparente sencillez del esquema formal, la progresión armónica y la forma poética, la música de Johnson es tan compleja e irregular que dificulta su transcripción siquiera aproximada a la notación occidental”²¹. Robert Johnson solía usar otras tres formas de afinar su guitarra además de la estándar; utilizaba en ocasiones la afinación *Drop D*, que consiste en afinar la sexta cuerda en re, *open A* y *open E*, las cuales consisten en formar un acorde de *La* y de *Re* con las cuerdas al aire.

Muchos músicos inspiraron a Robert Johnson para crear su música y su enorme capacidad creativa le permitió hacer letras de un contenido que para muchos resulta poético. Era un ser muy original y sincero a la hora de escribir sus letras, donde se mezcla fiesta, religión y sexualidad, esto sumado a su gran capacidad para el canto²².

El nombre de Robert Johnson ha sido inmortalizado a través de los años no sólo por su inimitable voz, originalidad y gran destreza para ejecutar la guitarra, sino también porque ha trascendido en el tiempo debido a que su vida estuvo ligada a una de las más controversiales leyendas de todos los tiempos. Cuentan que Robert en un principio no era el gran músico que todos conocen, se dice que, por el contrario, era poco talentoso; pasó parte de su vida en las plantaciones como muchos otros músicos, muchos lo vieron tocar en algunos lugares pero sin tener mucha suerte, hasta fue expulsado de muchos de ellos por la misma razón, pero cierto día, el gran Bob apareció con su guitarra y tocando mejor que nunca, causando desconcierto entre quienes lo conocían, creándose así esta vieja leyenda: dicen que Robert frecuentaba el cruce de la autopista 61 con la 49 en Clarksdale,

²¹ TIRRO, Frank. Historia del jazz clásico. Barcelona, España: Robinbook, 2007. 368p

²² VEGAS, Alnardo “La historia del virtuoso Robert Johnson”. {en línea}. {26 de julio de 2015} disponible en: <http://virtuososdelaguitarra.blogspot.com.co/2013/05/la-historia-de-el-virtuoso-robert.html>

Mississippi, una encrucijada, y que cierto día 'el señor de abajo' se le apareció, tomó su guitarra en las manos y al devolvérsela a Robert este se convirtió, de repente, en un maravilloso intérprete, a cambio, claro está, de que él le entregara su alma²³.

Robert Johnson pasó la última parte de su vida haciendo lo que más le gustaba, viajar, tener mujeres y hacer blues, hasta que una noche, en circunstancias aún desconocidas, murió. Muchos coinciden en que fue a causa de un envenenamiento, es posible que el esposo de una chica con la que Robert se metió aquella noche en que fue asesinado fuera el causante²⁴, el marido celoso le brindó una botella de Whisky a Robert con el fatal veneno, él la tomó causando su fatídico final; su acta de defunción no aclara nada de esto, sólo dice que falleció el 16 de agosto de 1938, en Greenwood, estado de Mississippi²⁵.

5.2 ACERCA DEL ORIGEN DEL BLUES

“La gente me sigue preguntando dónde surgió el blues, y todo lo que puedo decir es que, cuando era un muchacho, siempre estábamos cantando en los campos. En realidad no cantábamos, ya sabes, gritábamos, pero inventábamos nuestras canciones sobre cosas que nos estaban sucediendo en aquel momento, y creo que es ahí donde empezó el blues”. Son House (1965)

Antes de empezar a relatar los orígenes del blues, es necesario aclarar que alrededor del nacimiento de este género, que tanto ha influenciado la música mundial, giran aún muchos misterios. El blues es un estilo musical que nació en el

²³ VEGAS, Alnardo “La historia del virtuoso Robert Johnson”. {en línea}. {26 de julio de 2015} disponible en: <http://virtuososdelaguitarra.blogspot.com.co/2013/05/la-historia-de-el-virtuoso-robert.html>.

²⁴ TIRRO, Frank. Historia del jazz clásico. Barcelona, España: Robinbook, 2007. P.368

²⁵ GONZALEZ, Jonio “Contrastes el enigma de Robert Johnson”. {en línea}. {20 de junio de 2015} disponible en: http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2896:contrastes-el-enigma-de-robert-johnson&catid=10:general&Itemid=11

sur de los Estados Unidos de Norte América como consecuencia de una revolución que encerraba aspectos sociales y culturales de una raza totalmente segregada en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fue todo un proceso que atravesó por diversos momentos cruciales para su desarrollo, muchos coinciden al decir que el blues vino de alguna manera con la esclavitud.

En el año 1619, desembarcaron en las costas del este de la actual Norte América los primeros “paquetes” (así se les llamaba a los grupos de esclavos que se entregaban a las colonias inglesas) de almas negras, traídas directamente de las costa oeste de África, venían todas hacinadas en barcos y en condiciones infrahumanas, así lo relata Eileen Southern en el capítulo I “el legado Africano” de su libro *Historia de la música negra Norteamericana (2001)*:

Hacia finales de agosto vino un hombre de guerra holandés que nos vendió veinte negros. Esta afirmación con fecha de 1619, tomada de la “Historia General de Virginia” del capitán John Smith (2001), se refiere a la primera llegada de negros a las colonias inglesas en el continente (es decir, la costa este de los actuales Estado Unidos). Seguirían llegando durante más de doscientos años, traídos al principio en grupos pequeños (llamados paquetes), más tarde a montones, sujetos con hierros y apretados en malolientes navíos, tan juntos que apenas había espacio para moverse²⁶. Los africanos venían en su mayor parte de la costa oeste de África.

Sin embargo, el arribo de esclavos a tierras norteamericanas empezó años atrás, en 1526, llevados por Lucas Vázquez de Ayllón. Jorge García Ledesma cita en su libro *El camino triste de una música*, lo que dicen Mannix y Cowley en su libro, *Introducción a la historia de la trata de negros (1968)*:

²⁶ SOUTHERN, Eileen. Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal S.A., 2001. P.15.

Probablemente, los primeros esclavos negros que desembarcaron en territorio de Estados Unidos fueron importados por Lucas Vázquez de Ayllón en 1526. Ayllón intentó fundar una colonia en el lugar donde tal vez se estableció más tarde la ciudad de Jamestown (Virginia), y llevó consigo quinientos colonos, cien esclavos y ochenta y nueve caballos. Tres meses después de fundar la colonia, Vázquez de Ayllón murió de fiebre, los esclavos se sublevaron y los supervivientes regresaron a Haití. Había también negros esclavos en las demás colonias españolas de Norteamérica. Desde su fundación en 1565 hasta el final de la guerra civil²⁷.

La esclavitud trajo a este pueblo subordinado un gran dolor. Desde el descubrimiento de América, miles de Africanos fueron traídos en contra de su voluntad a las tierras americanas destinadas a efectuar una serie de trabajos pesados, pues la demanda en los Estados Unidos lo exigía, así fue como los colonos americanos empezaron a importar cientos de africanos, los barcos llegaban a las costas Americanas repletos de seres inocentes, entre los que venían, hombres, mujeres y niños de raza negra, personas inocentes que pronto serían sometidas a largas y extenuantes jornadas de trabajo y a crueles e injustos castigos. Pero ellos no venían solos, traían consigo su historia y cultura que les fue arrebatada de manera abrupta e injustificada al llegar a otra tierra, aquí no les era permitido manifestar ningún tipo de expresión social o cultural, todas aquellas que hacían parte de su ser, de su humanidad, muchos coinciden al afirmar que quizá por esta razón su cultura tuvo que resurgir de algún modo, ahora colmada de aspectos derivados de la situación en que vivían, y rescatando parte de su religión, su arte, sus costumbres, su conocimiento, aunque sus dueños o amos los trataban como animales de trabajo e ignoraban su ser, esto no podía impedirles su humanidad, la historia que traían cuando aún eran libres en su tierra.

²⁷ GARCÍA, Ledesma, Jorge. EL camino triste de una música. México D.F.: Ediciones la cuadrilla de la langosta, 2008. P 43.

Este período de esclavitud que inició en el año 1565, llegó a su fin después de la guerra civil en 1865²⁸. Fueron tres siglos durante los cuales la raza negra experimentó innumerables experiencias de tipo, social, cultural y religioso que los afectaron profundamente. Los esclavos fueron traídos con el fin de hacer posible la producción a gran escala de tabaco, arroz, azúcar y algodón, cosechas que trajeron gran prosperidad a las Américas; se hacían necesarias estas grandes cuadrillas de esclavos para producir y posteriormente hacer prosperar a la nación de entonces, manteniendo así, una economía sostenible para los colonos.

Durante este arduo período de sometimiento, ocurrió quizás todo lo que después le daría su forma y raíces al blues que conocemos hoy, debemos decir ante todo, que empezó siendo un género rural, enriquecido por cada una de las etapas vividas de sus principales fundadores, los afro descendientes.

Los esclavos africanos llegaron a las costas Indias sin nada en sus manos, incluso sin vestimenta, ya que todo les era arrebatado sin misericordia, incluso su historia y cultura, de alguna manera, fue perdiendo elementos con el paso de los años, y se fue fundiendo con la cultura de esta tierra extraña a la que fueron forzados a venir, pero es posible que la totalidad de su herencia no se haya extraviado en los laberintos del tiempo, podríamos afirmar que quizás se transformó, manteniendo la verdadera esencia, y que esta permanece de algún modo en el blues.

Los esclavos oraban con sus amos y cantaban salmos con ellos en ocasiones especiales; más tarde, empezaron a incluirlos de forma natural en sus propias reuniones. En un inicio estos cantos eran muy libres, se trataba de un canto empírico; por esta razón, solían cometerse muchos errores al entonarlos en las congregaciones. Pasaba muy a menudo que un solista empezara a cantar en un tono agudo y sus acompañantes en uno más grave, o iniciaran en un tema y

²⁸ SOUTHERN, Eileen. Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal S.A., 2001. P.689.

terminaran en otro, dando lugar a confusiones musicales; debido a esto y porque se hacía necesario para muchos miembros cantarlos correctamente (con un tempo definido y afinación exacta), se decidió que debía existir uniformidad en el conocimiento musical, lo que trajo consigo la creación de escuelas y sociedades de canto que buscaban que la gente se instruyera en este tema; se introdujeron órganos en las comunidades para ayudar a la gente con su afinación, pues en un inicio, los instrumentos estaban prohibidos haciendo que la música fuera solo vocal. Ahora había también músicos encargados de los cantos más complejos, se crearon coros con los más expertos, y estos a su vez dirigían el resto de la comunidad²⁹.

Durante este tiempo de vasallaje y gracias a diversos factores que contribuyeron a que los esclavos se instruyeran en música, asunto que les convenía a sus amos, los esclavos afianzaron su destreza musical, ellos traían consigo, de su legado, una facilidad congénita de hacer y aprender música, cualidad que notaron sus explotadores o amos. Durante la época colonial, muchos sirvientes afrodescendientes tocaban para sus amos y amenizaban sus fiestas, hecho que permitía que su precio a la hora de ser vendidos a otros terratenientes aumentara considerablemente, esto lo confirman diversos periódicos del siglo XVIII que anunciaban la venta de esclavos, en sus enunciados ofrecían en venta esclavos dotados de la destreza de interpretar un instrumento, así lo afirma Eileen Southern en su libro *historia de la música negra norteamericana* (2001), citando un periódico colonial del año 1767, la *Virginia Gazette anunciaba*:

SE VENDE un negro valioso y de buena constitución, de unos 18 o 20 años de edad; tiene todas las cualidades de un sirviente educado y sensato y ha estado en muchas partes del mundo. Toca la trompa...vino recientemente de Londres, y tiene consigo dos trajes nuevos y su trompa, que el comprador puede llevarse con él³⁰.

²⁹ SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal S.A., 2001. P.689.

³⁰ SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal S.A., 2001. P.37.

Todos esos artefactos musicales, distintos a los que conocían previamente en su tierra de origen (aunque quizás con algunas similitudes), llegaron a manos de los sirvientes negros por diversos medios, uno de ellos fue a través de sus amos que, viendo su capacidad artística que podían usar a su favor, les permitieron acceder a ellos dándoselos como obsequio; otros esclavos buscaron por sí mismos tener acceso a instrumentos musicales fabricándolos ellos mismos con los materiales que encontraran y que pudieran servir para tal fin, como lo habían hecho sus ancestros y muchos otros sirvientes que no recibieron de sus amos tan preciado regalo³¹.

La música siempre ha sido para el pueblo africano un don innato, es creativo en la forma de fabricar y adaptar sus instrumentos musicales y de hacer la música que acompaña sus vidas desde el nacimiento hasta la muerte, asimismo pasa con las danzas. Los amos al ver esta capacidad en sus esclavos de usar la música para sus actividades cotidianas como rezar, divertirse, trabajar, y muchas veces con instrumentos que ellos mismos construían o usando de una manera muy natural sus cuerpos como un instrumento de percusión, empezaron a usar dicha destreza en beneficio propio, así que algunos brindaron a sus sirvientes instrumentos como el violín, la guitarra, el pianoforte, la flauta travesa, el oboe, la trompa, entre otros, para que estos seres tan talentosos de naturaleza aprendieran a interpretarlos, algunos empíricamente y otros observando a los maestros de sus amos en sus tiempos libres, o en aquellos momentos en los que acompañaban a los hijos de los mismos a las universidades³². A través de la música podían ser libres, expresarse, decir lo que sentían, hacer amenas las jornadas de trabajo, salvar de alguna forma su cultura o incluso, crear una nueva.

Posiblemente el esclavo no reproducía la música que provenía de su etnia o al menos no en su totalidad, probablemente aquello que producía musicalmente era

³¹ SOUTHERN, Eileen. Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal S.A., 2001. P.689.

³² GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P. 519

una fusión de la música europea con su estilo innato. Cantaban desde las antiguas canciones africanas que recordaban, esto sobre todo en sus fiestas de esclavos, himnos, baladas de sus amos, salmos; y cuando el repertorio se agotaba inventaban sus propias canciones pues la improvisación es algo muy característico en esta cultura; tocaban numerosos estilos aprendidos consciente e inconscientemente en su diaria convivencia con sus dueños y de esta manera, es muy probable que la música africana se fuera fundiendo con la americana dando origen a nuevas expresiones musicales, entre ellas, el blues³³. Los esclavos dependían de la música de una manera admirable. Esta estaba presente en todos los momentos de sus vidas, se transmitía de manera oral entre sus comunidades, hablaba de sus vivencias, sentimientos, acompañaba su tristeza, su cruel destino; hacía más liviana la carga de los días en medio del duro trabajo en las plantaciones³⁴.

Unas de las tantas canciones que acostumbraban a interpretar eran las llamadas *work songs* o canciones de trabajo. Estas canciones acompañaban sus largas jornadas y consistían en un solista que cantaba una frase improvisada a la que los demás trabajadores respondían con un estribillo, algo muy común en su cultura denominado pregunta y respuesta, elemento que se conserva actualmente en el blues³⁵. Grandes cuadrillas de trabajadores negros cruzaban polvorientas carreteras del Mississippi, Louisiana o Texas, lugares donde parece que predominaba este tipo de canción, mientras iban cortando a su paso hierba o arrancando hojarasca, todos seguían a un solista que recitaba breves frases improvisadas a las que ellos respondían con un verso repetido³⁶.

Otro estilo de canción que acostumbraban a cantar eran los llamados *hollers*. Se cree que tanto las *work songs* como los *hollers* le dieron al blues un aporte bastante

³³ SOUTHERN, Eileen. Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal S.A., 2001. P.689

³⁴ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P.519

³⁵ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P.519

³⁶ COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.160.

significativo ³⁷ . Algunos elementos del *holler* que pueden reconocerse posteriormente en el blues, son el elevado tono de la voz y la libertad rítmica, las melodías tenían la particularidad de ser una progresión de arriba hacia abajo, es decir, se comenzaba con la nota más alta de dicha melodía y se descendía en intervalos de tres notas, esto posiblemente refleja de alguna manera el uso de escalas africanas, que son normalmente pentatónicas³⁸. Los blues que ostentan la influencia de las *work songs* suelen contener otro tipo de características, contienen frases más cortas y un ritmo más definido, dice Lawrence Cohn en su libro, *Sentir el blues* (1996): “el tempo se aproxima al ritmo de la tala de madera o de cualquier otro trabajo en el que un solista marque el ritmo al cantar frases rítmicas para hacer que los movimientos de los hombres de la brigada sean simultáneos”³⁹.

No se sabe a ciencia cierta quién hizo el primer blues, o al menos aquello que conocemos hoy como blues, quién le dio este nombre o cómo se definió su estructura; sin embargo, en 1912 apareció la primera partitura y más tarde, un músico llamado W.C. Handy se proclamó a sí mismo el “padre del blues” y grabó el primer disco usando dicha denominación⁴⁰.

Se debe tener en cuenta, al intentar hacer un acercamiento al origen de este género musical, que importantes elementos de la cultura africana están inmersos en ella. Cuando los africanos llegaron a las colonias inglesas traían consigo su cultura, que en esta nueva tierra sufrió una serie de transformaciones inevitables. Muchos investigadores se han planteado varias veces la misma pregunta acerca de las raíces del blues: ¿qué elementos de la música africana conserva el blues?, la respuesta siempre es: probablemente el blues y lo que hay detrás de él, trae consigo diversos elementos africanos como el timbre vocal, el fraseo, una cierta ambigüedad en la armonía y una serie de “modos” rítmicos que no siempre son exactos, al menos

³⁷ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P. 519

³⁸ COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.160.

³⁹ COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.11.

⁴⁰ COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.160.

no como los de la cultura occidental, aunque estas características en ocasiones influenciaron de manera sutil⁴¹. Fue a partir de la mezcla de estos y muchos otros elementos que surgió el blues, entre los cuales cabe mencionar el estilo propio de la raza africana, las canciones de trabajo, los *hollers*, las canciones tradicionales del campo del sur, que fue donde siempre predominó el mayor número de cantantes africanos debido a la demanda de mano de obra.

Lawrence Cohn en su libro *Sentir el blues (1996)*, menciona lo siguiente:

“fue a partir de todos estos elementos – la forma de cantar de los Griots en África del Sur, el holler, los cantos de trabajo, las canciones tradicionales del campo del Sur e incluso la guitarra slack-key – que se conformó el blues”⁴².

Queda claro entonces, que diversos elementos musicales dieron paso al nacimiento del blues, sin olvidar que los aspectos sociales, culturales y religiosos de esta antigua raza en tierra nueva jugaron un papel importante en este surgimiento, lo que no se tiene muy claro aún, es quién cantó por primera un blues, respecto a eso sólo es posible rastrear una primera grabación, el tema *Memphis blues* escrito en 1911 por W.C Handy, este músico grabó el tema pensando en la pieza de Hart Wand, un joven músico blanco que tocaba el violín, y quien usó por primera vez el término blues en una partitura que publicó en 1912, el joven Wand cuenta que cuando tocaba breves melodías con su violín en la parte de atrás de la tienda de su padre, un conserje afroamericano procedente de Dallas acompañaba estas melodías con su silbido, un día este se le acercó y le dijo que estas melodías le producían añoranza de regresar a su tierra⁴³.

El blues es sin duda la identidad de una raza que pasó por momentos considerablemente dificultosos, todos ellos reflejados de alguna manera en su

⁴¹ GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. P.519

⁴² COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.15.

⁴³ COHN, Lawrence. Sentir el blues. Vol. I Barcelona: Altaya ediciones, 1996. P.160.

música y sus diversas manifestaciones artísticas, momentos que fueron cruciales para su desarrollo, para su crecimiento, para edificarse como una roca que aún se mantiene en pie y que le dejó al mundo un gran legado, los ladrillos para construir la mayoría de estilos musicales que conocemos, una estirpe que pasó por uno de los sufrimientos más grandes que ha tenido que pasar nuestra raza humana, la esclavitud, pero que le dejó al mundo lo mejor.

6. OCHO ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON

Para la elección y posterior realización de los estudios, fue necesaria una cuidadosa revisión de las partituras originales del libro *Robert Johnson, the new transcriptions* de Pete Billmann, de esta manera se determinó qué partes de los temas no eran posibles, o se dificultaban en mayor medida, al momento de ejecutar o adaptar para posteriormente, decidir qué cambios hacer al realizar las transcripciones. A continuación se hará mención de dichas modificaciones.

Cada uno de los temas tiene una línea principal que es la línea melódica de la voz en la interpretación original, sumado a otras dos voces que hacen parte del acompañamiento, dando como resultado tres voces. La melodía en algunos temas distaba medio tono o un tono de la tonalidad del acompañamiento, probablemente porque las transcripciones se hicieron tomando como referencia las grabaciones hechas por el compositor en el año 1936 (éste el único material que se conserva de las composiciones del cantautor norteamericano), en donde algunos de los temas fueron grabados usando una guitarra con *scordatura*, otros con afinación abierta y capodastro en el segundo o tercer traste, además, Johnson empleaba una técnica conocida como *slide* que consiste en deslizar por las cuerdas el cuello de una botella, técnica muy usada por el cantautor y que ocasionó estos cambios en la estructura armónica del tema.

A medida que se realizaban las adaptaciones, estas diferencias armónicas se fueron resolviendo al igualar la tonalidad de las voces; para esto se bajó un tono o tono y medio la línea principal, según correspondiera, logrando de esta manera una igualdad armónica y facilitando así, la adaptación del tema y su posterior ejecución.

En la profunda revisión de los temas originales, ejecutándolos en la guitarra, inspeccionando y estableciendo posiciones, posibilidades sonoras, desplazamientos, registros etc., se descubrió que algunas voces de la melodía causaban disonancias con las del acompañamiento, por esta razón se suprimieron algunas notas, la mayoría de ellas en la segunda voz, nunca en la melodía, ésta mantiene su papel protagónico; de igual forma se movieron las tesituras o altura de las voces con el fin de establecer las posiciones adecuadas en la guitarra y facilitando de esta forma la lectura e interpretación de los estudios, sumado a una mejor sonoridad de los mismos; de igual manera, se suprimieron algunas secciones de las piezas para que el estudio se redujera en tamaño, ya que los temas legítimos son de gran extensión.

6.1 EJERCICIOS PRELIMINARES

Luego de realizar las adaptaciones, se consultó diverso material bibliográfico acerca de técnica para la ejecución de la guitarra. Tomando como referencia algunos textos se procedió a la realización de una serie de ejercicios preliminares a los estudios, con el fin de que el ejecutante trabaje los aspectos técnicos de mayor dificultad de los estudios de manera separada. Los libros consultados son: el volumen II del libro *Clases magistrales, técnica aplicada*⁴⁴ del compositor Abel Carlevaro, aquí el autor plantea una serie de ejercicios para resolver aspectos técnicos que se encuentran a lo largo de los cinco preludios del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, desarrollándolos por compases, es decir extrajo las dificultades y creó ejercicios que ayudan a resolver e interpretar de una manera más efectiva las diferentes secciones para pasar, en un momento subsiguiente, a posteriormente la ejecución de la obra en general.

⁴⁴ Dacisa / Barry, 1986

Un trabajo similar se llevó a cabo en el presente proyecto. Se examinaron detenidamente las adaptaciones y se buscaron las secciones complejas y/o elementos de ejecución particulares escritos en la mayor parte del estudio, estas particularidades fueron tenidas en cuenta para el diseño de los ejercicios preliminares. Uno de los aspectos más trabajados, al encontrarse en todos los estudios, es el del toque de doble y triple cuerda con el pulgar, aspecto planteado y analizado no sólo por el compositor Abel Carlevaro, en el libro mencionado anteriormente, sino también, en el estudio No. 11 de Heitor Villa-Lobos.

Al igual que en la mayoría de estudios preliminares sugeridos en este trabajo, el mencionado toque doble y triple del pulgar es un elemento técnico muy común en el blues, conocido como “fingerpicking”, consiste en tocar los bajos de forma alterna con el dedo pulgar, al mismo tiempo que se tocan las cuerdas agudas con los dedos índice, medio y anular⁴⁵. Otros elementos característicos del blues fueron tenidos en cuenta a la hora de diseñar esta serie de ejercicios, como el uso de cromatismos y acordes con séptima, entre otros.

Otro libro tomado en consideración es el libro del compositor argentino Eduardo Castañera: *Método de violao*.⁴⁶ En éste, el autor presenta una rutina de estudio basada en ejercicios diseñados por el compositor Abel Carlevaro en sus 4 libros dedicados a la técnica de ejecución de la guitarra, centrándose en aspectos específicos a afianzar y con los que el guitarrista se enfrentará en diversas etapas de su aprendizaje; en este entrenamiento técnico, Carlevaro utiliza una novedosa estrategia de aprendizaje con el fin de centrarse en determinada dificultad a trabajar, esta es utilizar unos esquemas o patrones melódicos y rítmicos que se repiten cromáticamente ascendiendo a través del mástil de la guitarra, consiguiendo de esta

⁴⁵ BERLE, Arnie y GALBO, Mark. *Beginning fingerstyle blues guitar*. New York: Amsco Publications, 1993. P 98.

⁴⁶ Editora hmp

forma que el estudiante se centre en el aspecto técnico a trabajar, dejando de lado otros aspectos musicales que puedan distraerlo de su objetivo en ese momento, como pensar en melodías, armonías o diversos elementos de interpretación; de manera similar se plantea aquí una práctica técnica basada en elementos característicos del blues, utilizando con el mismo fin el desplazamiento cromático y posicional a lo largo del mástil. De igual forma, fueron tomados como referencia aspectos técnicos tales como trémolos, arpeggios, traslados, separación de dedos en mano izquierda, coordinación de ambas manos, trabajo del pulgar, acordes, dedos y posiciones fijas, cejillas, traslados, todos estos referenciados en el texto de Eduardo Castañera.

6.2 ESTUDIOS SENCILLOS BASADOS EN COMPOSICIONES DE ROBERT JOHNSON (SERIE DE CAMBIOS)

Como ya hemos mencionado, la elaboración de estos estudios se hizo con la minuciosa observación de los temas originales del cantautor, interpretando detenidamente cada sección, estableciendo posiciones, desplazamientos, distribución de voces, etc., haciendo de esta forma más sencilla y comprensible su posterior interpretación, durante esta etapa de realización se efectuaron una serie de cambios, con el fin de hacer más sencilla su ejecución y mejorar su sonoridad, algunos de ellos se citarán a continuación:

ESTUDIO No.1

Sweet home chicago

En este estudio la melodía fue transcrita un tono abajo con el fin de igualar la armonía de las tres voces, en la partitura original la melodía está escrita en Fa sostenido mayor y el acompañamiento en Mi mayor.

Compás 3: se suprimió el Re de la tercera voz del cuarto tiempo.



fig. 1 1 Compás 3 Sweet home Chicago⁴⁷

⁴⁷ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 4: se suprimió la segunda voz, a excepción de la última corchea.

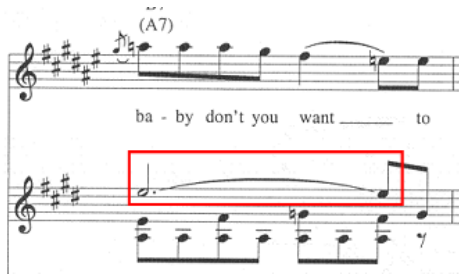


fig. 1 2 Compás 4 Sweet home Chicago⁴⁸

Compases 5, 9, 16, 17 y 21: se suprimió la última corchea de la tercera voz, de esta manera se facilita la ejecución del tresillo de la melodía. Ejemplo, compás 5.

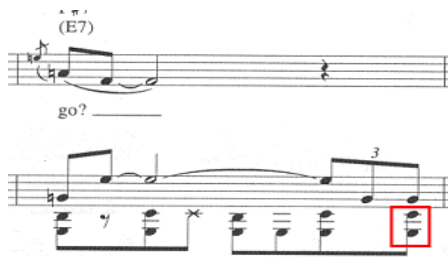


fig. 1 3 Compás 5 Sweet home Chicago⁴⁹

ESTUDIO No.2

Come on in my kitchen

En este estudio la melodía fue transcrita medio tono abajo con el fin de igualar la armonía de las tres voces, en la partitura original la melodía está escrita en Si bemol mayor y el acompañamiento en La mayor.

⁴⁸ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁴⁹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 4: se suprimió la última corchea de la tercera voz y la totalidad de la segunda.

The image shows a musical score for Compás 4. The top staff is a vocal line starting with a slur over the first two notes, followed by a triplet of eighth notes. A '3' above the triplet indicates the triplet. Below the staff is a 'mmm.' marking. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a red box highlighting a specific chord or note in the final measure. A small 'ic' is written at the bottom left of the guitar staff.

fig. 1 4 Compás 4 Come on in my kitchen⁵⁰

Compás 6: Algunas notas de la segunda voz fueron agregadas a la melodía una octava abajo, las últimas tres corcheas de la misma se suprimieron.

The image shows a musical score for Compás 6. The top staff is a vocal line with a slur over the first two notes, followed by a triplet of eighth notes. A '3' above the triplet indicates the triplet. Below the staff is a 'mmm.' marking. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a red box highlighting a specific chord or note in the final measure. A wavy line above the guitar staff indicates a tremolo effect.

fig. 1 5 Compás 6 Come on in my kitchen⁵¹

⁵⁰ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁵¹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 7: se suprimió la segunda voz.

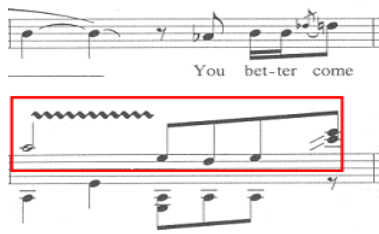


fig. 1 6 Compás 7 Come on in my kitchen⁵²

Compás 10: se suprimieron las primeras tres corcheas de la segunda voz, con la intención de facilitar la ejecución, el Mi del segundo tiempo de la tercera voz se pasó de corchea a negra con el mismo fin, las demás notas se encuentran una octava abajo en la melodía.



fig. 1 7 Compás 10 Come on in my kitchen⁵³

⁵² BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁵³ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 15: se suprimió la última corchea de la tercera voz y la totalidad de la segunda.

The image shows a musical score for Compás 15. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics are "friend. . . Some jok - er got". The bottom staff is a guitar line in G major with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. A red box highlights a section of the guitar line, including a wavy line representing a tremolo and several chords. Another red box highlights a specific chord in the guitar line.

fig. 1 8 Compás 15 Come on in my kitchen⁵⁴

Compás 17: se suprimió la segunda voz.

The image shows a musical score for Compás 17. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics are "You bet - ter come". The bottom staff is a guitar line in G major with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. A red box highlights a section of the guitar line, including a wavy line representing a tremolo and several chords.

fig. 1 9 Compás 17 Come on in my kitchen⁵⁵

⁵⁴ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁵⁵ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 24: se suprimió la segunda voz, algunas notas están una octava abajo en la melodía.

(A)

gone. I know she won't come

fig. 1 10 Compás 24 Come on in my kitchen⁵⁶

Compás 25: se suprimió la segunda voz, de igual forma la segunda corchea del tercer tiempo y la última corchea en la tercera voz.

back. I've tak-en the last

fig. 1 11 Compás 25 Come on in my kitchen⁵⁷

⁵⁶ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁵⁷ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 27: se suprimió la segunda voz y la segunda corchea del tercer tiempo.

The image shows a musical score for Compás 27. The top staff is a vocal line in G major with lyrics: "sack. You bet-ter come". The bottom staff is a guitar line in G major. A red box highlights the second measure of the guitar line, which contains a tremolo on the G string and a slide on the D string. A second red box highlights the second eighth note of the third measure, which is a D4 note.

fig. 1 12 Compás 27 Come on in my kitchen⁵⁸

Compás 28: se suprimió la segunda voz.

The image shows a musical score for Compás 28. The top staff is a vocal line in G major with lyrics: "on in my kitch -". The bottom staff is a guitar line in G major. A red box highlights the second measure of the guitar line, which contains a tremolo on the G string and a slide on the D string. A second red box highlights the second eighth note of the third measure, which is a D4 note.

fig. 1 13 Compás 28 Come on in my kitchen⁵⁹

⁵⁸ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁵⁹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

ESTUDIO No.3

32-20 blues

En este estudio la melodía fue transcrita medio tono abajo con el fin de igualar la armonía de las tres voces, en la partitura original la melodía está escrita en Si bemol mayor y el acompañamiento en La mayor.

Compás 11: se suprimió la segunda voz, el Fa de los dos primeros tiempos de la tercera voz y el Re del tercer tiempo.

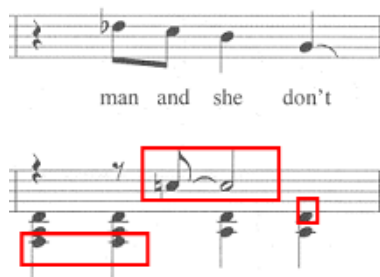


fig. 1 14 Compás 11 32-20 blues⁶⁰

Compás 13: se suprimió el Do de la última negra de la tercera voz.

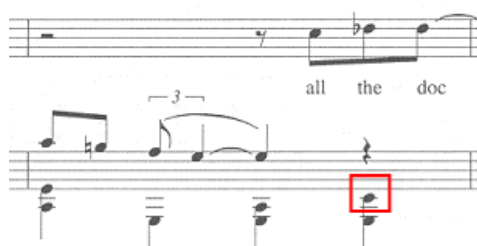


fig. 1 15 Compás 13 32-20 blues⁶¹

⁶⁰ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁶¹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 19: se suprimió la segunda voz.

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics "thinks she don't wan'". The bottom staff is a guitar accompaniment line. A red rectangular box highlights a measure in the guitar line, which contains a chord with a long note value (likely a half note or longer) and a slur over it.

Fig. 1 16 Compás 13 32-20 blues⁶²

Compás 26: se suprimieron el Si y el Re en todos los tiempos de la tercera voz.

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in G major with lyrics "thir - ty two twen - ty now and". The bottom staff is a guitar accompaniment line. A red rectangular box highlights a measure in the guitar line, which contains a chord with a long note value (likely a half note or longer) and a slur over it.

fig. 1 17 Compás 26 32-20 blues⁶³

⁶² BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁶³ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 39: se suprimió la segunda voz, el Si y el Re del primer tiempo de la tercera voz, y el tresillo de negras se convirtió en corcheas con el fin de facilitar la ejecución.

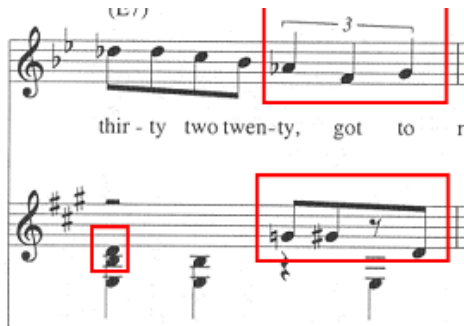


fig. 1 18 Compás 39 32-20 blues⁶⁴

ESTUDIO No. 4

They're red hot

En este estudio la melodía fue transcrita medio tono abajo con el fin de igualar la armonía de las voces, en el tema original la melodía está escrita en Re bemol mayor y el acompañamiento en Do mayor.

Compás 3: en la segunda voz, se bajó una octava el Re# de la primera corchea del segundo tiempo y se suprimió el Si, el La del tercer tiempo bajó una octava y se añadió la séptima al acorde (en la partitura original es una corchea que para facilitar la ejecución se pasó a negra) y el Sol de la corchea del cuarto tiempo se bajó una octava, se suprimió la segunda corchea del primer tiempo y la última semicorchea de la primera voz.

⁶⁴ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

1. Hot ta-mal-es and they red hot. —
 2. - 9. See Additional Lyrics

simile on repeats

fig. 1 19 Compás 3 They're red hot⁶⁵

Compás 4: en la segunda voz, se bajó una octava el Fa de la corchea del primer tiempo, la segunda se suprimió, lo mismo sucede con las corcheas del segundo tiempo, el Si del acorde del segundo tiempo se eliminó.

Yes, she got 'em for sale. —

sim.

fig. 1 20 Compás 4 They're red hot⁶⁶

Compás 6: en la segunda voz, se bajó una octava el Fa de la corchea del primer tiempo y se eliminó el Do (lo mismo sucede con el Do y el Fa del segundo tiempo), la segunda corchea se suprimió, al igual que en el segundo tiempo, el Fa de las corcheas del tercer tiempo se bajó una octava, se eliminaron tres notas del acorde de la primera corchea y dos de la segunda.

⁶⁵ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁶⁶ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Yes, she got 'em for sale. _____

fig. 1 21 Compás 6 They're red hot⁶⁷

Compás 9: en la segunda voz, se suprimió la segunda corchea del primer tiempo, el Mi de la primera corchea del segundo tiempo bajó una octava, se suprimieron tres notas del acorde, el La de las corcheas del tercer tiempo se bajó una octava, lo mismo que el Sol de las últimas corcheas, se suprimió la última semicorchea de la primera voz.

Hot ta-mal-es and they red hot. _____

fig. 1 22 Compás 9 They're red hot⁶⁸

⁶⁷ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁶⁸ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

ESTUDIO No.5

From four until late

Compás 13: se suprimió la segunda voz, el tercer tiempo de la tercera, y el Re del último tiempo.

— to my soul — that your dad

fig. 1 23 Compás 13 From four until late⁶⁹

Compás 33: se suprimió la segunda voz.

F
like a dres - ser, some man's —

fig. 1 24 Compás 33 From four until late⁷⁰

⁶⁹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁷⁰ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

ESTUDIO No.6

Honeymoon blues

Compás 17: se suprimió la segunda voz.

fig. 1 25 Compás 17 Honeymoon blues⁷¹

Compás 18: se suprimió la segunda voz.

fig. 1 26 Compás 18 Honeymoon blues⁷²

⁷¹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁷² BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 22: se suprimió la segunda voz.

is my des - ti - ny.

fig. 1 27 Compás 22 Honeymoon blues⁷³

ESTUDIO No.7

Little queen of spades

Compás 5: se suprimió la segunda voz.

A7
is a lit - tle queen of spades

fig. 1 28 Compás 5 Little queen of spades⁷⁴

⁷³ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁷⁴ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 9: se suprimió la segunda voz, el Fa del primer y segundo tiempo de la tercera voz y el La y el Re del último tiempo de la misma.

fig. 1 29 Compás 9 Little queen of spades⁷⁵

Compás 18: se suprimió la segunda voz.

fig. 1 30 Compás 18 Little queen of spades⁷⁶

⁷⁵ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁷⁶ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 19: se suprimió la tercera voz y la última corchea de la segunda.



fig. 1 31 Compás 19 Little queen of spades⁷⁷

Compases 29 y 30: se suprimieron los tres primeros tiempos de la segunda voz.

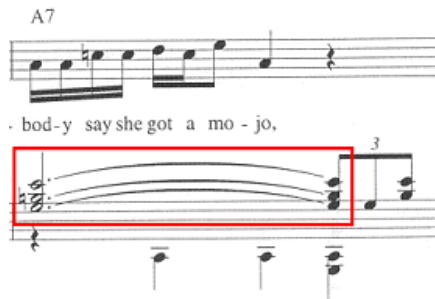


fig. 1 32 Compás 29 Little queen of spades⁷⁸

⁷⁷ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁷⁸ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

ESTUDIO No. 8

I'm steady rollin' man

Compás 4: se suprimió el Mi del segundo y tercer tiempo y el La del último tiempo.

Fig. 1.33 shows the musical notation for Compás 4. The top staff contains the melody: a whole note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff shows the guitar accompaniment with a D7 chord. Red boxes highlight the second and third measures of the accompaniment, and the final measure of the melody.

fig. 1 33 Compás 4 I'm steady rollin' man⁷⁹

Compás 9: en la segunda voz, se suprimió el La del primer tiempo, de igual forma el primer tiempo de la tercera voz y el último La de la misma, en la melodía se suprimió la blanca del segundo tiempo.

Fig. 1.34 shows the musical notation for Compás 9. The top staff contains the melody: a D7 chord, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff shows the guitar accompaniment with a D7 chord. Red boxes highlight the first measure of the second voice, the first measure of the third voice, and the final measure of the melody.

fig. 1 34 Compás 9 I'm steady Rollin' man⁸⁰

⁷⁹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

⁸⁰ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

Compás 16: en la segunda voz, se suprimió el Do del segundo tiempo, y la última corchea del cuarto tiempo, en la primera voz se suprimió la segunda corchea del tercer tiempo.

2. I'm the ma

fig. 1 35 Compás 16 I'm steady rollin 'man⁸¹

⁸¹ BILLMANN, Pete. The new transcriptions [música impresa]: guitarra. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. P.200.

7. CONCLUSIONES

El resultado final de la presente tesis, refleja un trabajo constante del dedo pulgar efectuando durante la totalidad de los estudios un bajo continuo, que permite acompañar la melodía la mayor parte del tiempo con una serie de acordes, manifestando una característica bastante arraigada en este estilo musical, logrando de esta manera una conexión interesante con el folclor afroamericano y a su vez intensificando y reforzando un aspecto bastante importante, el uso del pulgar que constantemente es utilizado en la ejecución de la guitarra solista.

Los ejercicios preliminares creados con el fin de preparar al intérprete para la ejecución de los estudios, permite el trabajo de diversos aspectos técnicos de la guitarra, destacándose entre estos el uso constante de acordes de dos, tres y más notas y un trabajo permanente del dedo pulgar, enfocándose todo el tiempo en el uso del doble y triple bajo, de esta manera se logró una conexión profunda con el estilo blues y una labor intensa del dedo pulgar.

El blues tiene una inagotable riqueza musical y cultural que ofrecernos, a simple vista parece ser un género de características armónicas bastante básicas, pero al estudiarlo a profundidad nos damos cuenta que encierra elementos de interpretación complejos, bastante elaborados por sus creadores, de una manera empírica como es el caso de Robert Johnson, pero que nos enseña lo importante de sentir y transmitir a través de la música, por esta razón este nuevo material aportará de manera significativa, la guitarra solista es bastante importante para el ámbito musical, al fusionarla con esta corriente musical permite que este se amplíe

y que sea valorado por muchos más intérpretes, no sólo de guitarra clásica sino de otros instrumentos.

Tal como citan diversas fuentes bibliográficas, entre esas el *blues, la música del delta del Mississippi (2010)* de Ted Gioia, el blues es una música difícil de transcribir en la notación occidental, es interesante darse cuenta como esta cultura hacía melodías y armonías bastante particulares dotadas de elementos muy característicos, al realizar las adaptaciones, estos elementos emergieron, corroborando la complejidad de su transcripción, ya que al intentar realizarlos con nuestro sistema musical, se presentaron una serie de obstáculos que se fueron resolviendo durante la realización de los mismos.

Para crear música no siempre es necesaria una estricta preparación académica, durante la realización de este trabajo se pudo constatar como el folclor nos ofrece elementos musicales bastante interesantes, como las diferentes culturas expresan sus conocimientos y sus sentimientos a través de él, lo interesante y a veces complejo que es intentar transmitir algo tan vivido, creado y expresado intensamente como es el blues proveniente de una cultura que plasmó en su música vivencias de un pueblo que como muchos, pero no como todos, tuvo que pasar un sinfín de adversidades, y como, las demás culturas, entre esas la nuestra las siente de alguna manera a través de su música, porque el blues es la raíz de muchos ritmos que diariamente conviven con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, Héctor “Charly Byrd, guitarrista y compositor”. {En línea}. {10 de agosto de 2015} disponible en:
<http://musicadejazz.blogspot.com.co/2013/07/charlie-byrd-guitarrista-y-compositor.html%7D>.

BERLE, Arnie y GALBO, Mark. Beginning fingerstyle blues. New York: Amsco Publications, 1993. 98p.

BILLMANN, Pete. The new transcriptions. Estados Unidos: Hal Leonard corporation, 1999. 200p.

CARLEVARO, Abel. Clases magistrales, técnica aplicada. Vol. II. Buenos Aires: Dacisa/barry, 1986. 38p.

CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra. Buenos Aires: Barry, 2006. 174p.

CASTAÑERA, Eduardo. Método de violao. Argentina: Editora hmp, 2006. 50p.

DAVIS, Francis. The history of the blues. Estados Unidos: Da capo press, 2003. 127p.

GARCÍA, Ledesma, Jorge. EL camino triste de una música. México D.F.: Ediciones la cuadrilla de la langosta, 2008. 43p.

GIOGIA, Ted. Blues, la música del delta del Mississippi. 1 ed. España: Turner publicaciones, 2010. 519p.

GONZALEZ, Jonio “Contraste el enigma de Robert Johnson”. {En línea}. {20 de junio de 2015} disponible en:
http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2896:contrastes-el-enigma-de-robert-johnson&catid=10:general&Itemid=11

LAWRENCE, Cohn. Sentir el blues. Barcelona, España: Altaya ediciones, 1996. 160p.

LOS MEJORES GUITARRISTAS DEL MUNDO “Roland Dyens”. {En línea}. {10 de agosto de 2015} disponible en <http://grandesguitarristasdelmundo.blogspot.com.co/2009/03/roland-dyens.html>.

SOUTHERN, Eileen. Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal S.A., 2001. 689p.

TIRRO, Frank. Historia del jazz clásico. Barcelona, España: Robinbook, 2007. 368p.

VEGAS, Alnardo “La historia del virtuoso Robert Johnson”. {En línea}. {26 de julio de 2015} disponible en: <http://virtuososdelaguitarra.blogspot.com.co/2013/05/la-historia-de-el-virtuoso-robert.html>

WORLDCAT.ORG. {En línea}. Disponible en: <http://www.worldcat.org/>