

**ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA GUITARRA ACÚSTICA Y ELÉCTRICA EN  
CINCO GÉNEROS MUSICALES POPULARES, EN ADAPTACIONES Y  
ARREGLOS PARA GUITARRA SOLA, TRÍO TÍPICO COLOMBIANO Y GRUPOS  
DE CÁMARA**

**DANIEL BERNARDO LÓPEZ FLÓREZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015**

**ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA GUITARRA ACÚSTICA Y ELÉCTRICA EN  
CINCO GÉNEROS MUSICALES POPULARES, EN ADAPTACIONES Y  
ARREGLOS PARA GUITARRA SOLA, TRÍO TÍPICO COLOMBIANO Y GRUPOS  
DE CÁMARA**

**DANIEL BERNARDO LÓPEZ FLÓREZ**

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

**Director:**

**OSCAR JAVIER GONZÁLEZ PRADA**

**Maestro en Música con énfasis Guitarra Clásica**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BUCARAMANGA**

**2015**

*A Dios, que me ha provisto su misericordia y la vida,  
A la Iglesia, por transmitirme su espíritu,  
A mis padres, que han entregado sus fuerzas,  
A Eliza, por estar cerca mí.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres que durante todo mi proceso educativo han aportado su entrega y sacrificio, su juventud y sus fuerzas para darme esta oportunidad. A mis maestros, que me aportaron los elementos esenciales para desarrollarme como un músico integral. A Oscar González, por hacer de sus conocimientos y experiencia recursos especiales para la interpretación de la guitarra, y por adoptar y dirigir este trabajo a buen puerto. A Roberto Martínez Torres, por abrir mis ojos y permitirme vislumbrar el amplio y vasto mundo de la música a través de la guitarra.

A mis hermanos y amigos, por brindarme ánimo a lo largo de mi proceso. A Camilo Andrés Hernández y a Andrés Rivera, por su especial interés por cultivar la música colombiana, por su desprendida y especial disposición para apoyarme y participar en el montaje de las obras. A Oscar Leonardo Carreño, por abrirme las puertas de su casa y permitirme disfrutar del montaje de las obras al lado suyo, de Aarón Danilo Fuentes, una gran promesa de la música, y Johees Belén Santos, por enriquecer con su voz la Bossa Nova; fueron muy gratos momentos. A todos los que hicieron posible el montaje del concierto, a Leonardo Parra, Carlos León, Ramiro Andrés Perales y Víctor Hugo Hernández, excelentes músicos que participaron en él. Un agradecimiento especial a John Smith Barrios, por brindarme su apoyo y la oportunidad de interpretar uno de sus arreglos.

A Mario Amaya y Pablo Orejuela, porque sus conocimientos fueron de gran ayuda en el avance de este trabajo.

A todos aquellos que habiendo participado de alguna manera en este proceso, y por algún motivo no he alcanzado a nombrar, muchas gracias.

Finalmente, mis más sinceros agradecimientos a Dios, que a través de los procesos de mi vida me ha llevado a madurar y a asumirla con el compromiso, la seriedad y la responsabilidad con que se debe vivir, por permitirme dar este paso

concluyendo una etapa importante de mi vida, pero por permitirme asumir nuevos retos en lo que viene hacia adelante.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	18
1. JUSTIFICACIÓN.....	20
2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	21
3. OBJETIVOS.....	22
3.1. Objetivos generales.....	22
3.2. Objetivos específicos.....	22
4. PLAN DE TRABAJO.....	23
4.1. Metodología.....	23
4.2. Descripción de la metodología.....	23
5. MARCO REFERENCIAL.....	25
6. MARCO CONCEPTUAL.....	27
7. GÉNEROS SELECCIONADOS.....	30
7.1. EL PASILLO COLOMBIANO.....	30
7.1.1. Orígenes.....	30
7.1.2. Características del género.....	31
7.1.3. Recursos interpretativos.....	33
7.1.4. El papel de la guitarra.....	36
7.2. EL BAMBUCO COLOMBIANO.....	41
7.2.1. Orígenes.....	41
7.2.2. Características del género.....	42
7.2.3. Recursos interpretativos.....	46
7.2.4. El papel de la guitarra.....	49
7.3. LA BOSSA NOVA.....	53
7.3.1. Orígenes.....	53

- 7.3.2. Características del género.....56
- 7.3.3. Recursos interpretativos.....57
- 7.3.4. El papel de la guitarra.....59
  
- 7.4. EL JAZZ FUSIÓN.....62

  - 7.4.1. Orígenes.....62
  - 7.4.2. Características del género.....68
  - 7.4.3. Recursos interpretativos.....69
  - 7.4.4. El papel de la guitarra.....74

  
- 7.5. LA RUMBA FLAMENCA.....76

  - 7.5.1. Orígenes.....76
  - 7.5.2. Características del género.....82
  - 7.5.3. Recursos interpretativos.....84
  - 7.5.4. El papel de la guitarra.....85

  
- 8. CONCLUSIONES.....88
  
- BIBLIOGRAFÍA.....90
  
- ANEXOS.....92

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura N° 1. Patrón rítmico-armónico de acompañamiento del pasillo a tempo aproximado de 200 bpm.	31
Figura N° 2. Patrón rítmico-armónico de acompañamiento del pasillo un a tempo comprendido entre 141 y 176 bpm aprox.	31
Figura N° 3. Patrón rítmico-armónico de acompañamiento del pasillo a tempo aproximado de 110 a 120 bpm.	31
Figura N° 4. Patrón rítmico para el inicio de frase melódica del pasillo.	33
Figura N° 5. Fragmento de la sección C de obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	34
Figura N° 6. Fragmento de la sección C de la obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	35
Figura N° 7. Fragmento de la sección A de la obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	37
Figura N° 8. Fragmento de la sección A de la obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	38
Figura N° 9. Fragmento de la sección B de la obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	39
Figura N° 10. Fragmento de la sección B de la obra " <i>Río de Oro</i> " del maestro Leonardo Gómez Silva.	39

Figura N° 11. Fragmento de la sección C de la obra “ <i>Río de Oro</i> ” del maestro Leonardo Gómez Silva.	40
Figura N° 12. Fragmento de la partitura del maestro Pedro Morales Pino, "Cuatro preguntas". Compás 3/4.	44
Figura N° 13. Fragmento de la partitura del maestro Pedro Morales Pino, "Cuatro preguntas". Compás 6/8.	44
Figura N° 14. Fragmento de la partitura del maestro Pedro Morales Pino, "Cuatro preguntas". Compás 3/4, forma sincronizada de los acentos.	45
Figura N° 15. Fragmento de la partitura del maestro Francisco Cristancho, "Bochica". Compases 39 al 40.	47
Figura N° 16. Fragmento de la partitura del maestro Francisco Cristancho, "Bochica". Compases 57 al 61.	47
Figura N° 17. Fragmento de la partitura del maestro Francisco Cristancho, "Bochica". Compases 62 al 66.	48
Figura N° 18. Fragmento de la partitura del maestro Jorge Arbeláez, "Pa´ los tres". Compases 16 al 23.	48
Figura N° 19. Fragmento de la partitura del maestro Francisco Cristancho, "Bochica", con líneas melódicas resaltadas. Compases 35 al 51.	49
Figura N° 20. Fragmento de la partitura del maestro Francisco Cristancho, "Bochica", con líneas melódicas resaltadas. Compases 52 al 59.	50
Figura N° 21. Fragmento de la partitura del maestro Jorge Arbeláez, "Pa´ los tres". Compases 1 al 11.	51

Figura N° 22. Patrón rítmico Bosa Nova para la ejecución en la guitarra.	56
Figura N° 23. Patrón rítmico Bosa Nova para la ejecución en la batería.	56
Figura N° 24. Patrón rítmico Bosa Nova para la ejecución en la guitarra (2).	58
Figura N° 25. Fragmento de la partitura del maestro Tom Jobim, "Chega de Saudade". Compases 24 al 28.	60
Figura N° 26. Fragmento de la partitura del maestro Tom Jobim, "Chega de Saudade". Compases 29 al 38.	60
Figura N° 27. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compás 1 al 2.	71
Figura N° 28. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compases 5 al 7.	71
Figura N° 29. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compases 12 al 14.	72
Figura N° 30. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compás 107.	72
Figura N° 31. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compás 116.	72
Figura N° 32. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compases 136 al 137.	72
Figura N° 33. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., "On Eagle's Wings". Compases 141 al 143.	73

Figura N° 34. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., “On Eagle’s Wings”. Compases 66 al 67.	73
Figura N° 35. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., “On Eagle’s Wings”. Compás 146.	73
Figura N° 36. Fragmento de la partitura del maestro Paul Jackson Jr., “On Eagle’s Wings”. Compases 147 al 151.	74
Figura N° 37. Patrón de acentos de la Rumba flamenca.	83
Figura N° 38. Fragmento de la partitura del maestro Vicente Amigo, “Tres Notas Para Decir te Quiero”. Compases 53 al 56 y 62.	86
Figura N° 39. Fragmento de la partitura del maestro Vicente Amigo, “Tres Notas Para Decir te Quiero”. Compases 56 al 60.	86
Figura N° 40. Fragmento de la partitura del maestro Vicente Amigo, “Tres Notas Para Decir te Quiero”. Compás 71.	87

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO 36 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 3_4 - Original (sin metrónomo)	43
ANEXO 37 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 3_4 - Original (Metrónomo)	43
ANEXO 38 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 6_8 (sin metrónomo)	43
ANEXO 39 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 6_8 (Metrónomo)	43
ANEXO 40 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 3_4 sincronizado (sin metrónomo)	44
ANEXO 41 Cuatro preguntas - Bambuco escrito a 3_4 sincronizado (Metrónomo)	44
ANEXO 1 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva	91
ANEXO 2 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva	92
ANEXO 3 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva	93
ANEXO 4 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva	94
ANEXO 5 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva	95
ANEXO 6 Bochica – Francisco Cristancho	96
ANEXO 7 Bochica – Francisco Cristancho	97
ANEXO 8 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	98
ANEXO 9 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	99
ANEXO 10 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	100
ANEXO 11 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	101
ANEXO 12 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	102

ANEXO 13 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	103
ANEXO 14 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez	104
ANEXO 15 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim	105
ANEXO 16 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim	106
ANEXO 17 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim	107
ANEXO 18 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	108
ANEXO 19 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	109
ANEXO 20 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	110
ANEXO 21 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	111
ANEXO 22 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	112
ANEXO 23 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	113
ANEXO 24 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	114
ANEXO 25 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	115
ANEXO 26 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	116
ANEXO 27 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	117
ANEXO 28 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	118
ANEXO 29 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.	119
ANEXO 30 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	120
ANEXO 31 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	121
ANEXO 32 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	122
ANEXO 33 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	123
ANEXO 34 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	124
ANEXO 35 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo	125

## RESUMEN

### **TÍTULO: ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA GUITARRA ACÚSTICA Y ELÉCTRICA EN CINCO GÉNEROS MUSICALES POPULARES.**

En adaptaciones y arreglos para guitarra sola, trío típico colombiano y grupos de cámara.\*

**AUTOR: Daniel Bernardo López Flórez\*\***

**PALABRAS CLAVE:** Adaptaciones de obras de música popular, Papel de la guitarra, Guitarra acústica, Guitarra eléctrica.

### **RESUMEN:**

El presente trabajo está orientado a tratar uno de los aspectos importantes que definen la correcta interpretación de la guitarra en los diferentes géneros en los que participa. Tal es el caso de la interiorización del pulso que corresponde a cada género, la conducción melódica entre las voces de una composición solista o grupal, el acople con la sección rítmica en un formato de Jazz, la implementación de matices o el papel a desempeñar en cada uno de los géneros estudiados.

La propuesta está elaborada a partir una problemática que afecta a los intérpretes de guitarra de los primeros semestres de la licenciatura, buscando aportar algunos elementos de juicio básicos, que en esas primeras etapas correspondientes a su desarrollo musical le permitan tener un acercamiento concienzudo y menos empírico a los géneros que quiere abordar. Para ello se han tenido en cuenta los orígenes, las características del género, los recursos interpretativos utilizados en su construcción, para finalmente concluir con el papel que cumple la guitarra en el género citado.

A través de los elementos citados en el presente trabajo, se espera poder brindar una orientación especial a los guitarristas en formación de la comunidad musical, que les permita adquirir algunas herramientas básicas para su interpretación.

\* Proyecto de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas – Licenciatura en Música. Director: Oscar Javier González Prada.

## **ABSTRACT**

### **TITLE: ANALYSIS OF THE ACOUSTIC AND ELECTRIC GUITAR'S ROLE PLAY IN FIVE MUSICAL POPULAR GENRES**

On guitar adaptations and arrangements for solo guitar, Colombian traditional trio and chamber ensembles.\*

**AUTHOR: Daniel Bernardo López Flórez\*\***

**Key Words:** Works of folk music adaptations, guitar performance, guitar role play, guitar technique.

### **ABSTRACT**

This work is oriented to cover one of the important features that define proper guitar interpretation on the different musical styles it participates in. Such is the case of the internalization of every genre's pulse, the voicing conduction on soloist and group composings, the link between the guitar and the rhythmic section of a jazz ensemble, the use of volume changes or guitar's role on every studied genre.

This proposal is elaborated from the problems that guitar performers face during their first semester in college. Therefore, this approach attempts to give the basic judging tools for their musical development so they can prepare for what is to come and at the same time to get a conscious and less empiric approach to the different musical styles. In order to fulfill this goal, this study includes the genre's origin and its main characteristics, it also includes the technical resources that have been used to give rise to it, and lastly, it concludes pointing at the main role guitar plays in this musical style.

The aim throughout the elements compiled in this work is to give a special orientation to the guitar performers which have just begun their musical formation, providing them with the basic tools for its performance.

\* Proyecto de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas – Licenciatura en Música. Director: Oscar Javier González Prada.

## INTRODUCCIÓN

Desde muchos siglos atrás, la guitarra ha hecho presencia en una gran variedad de escenarios en los que su aporte ha permitido al hombre expresar sus ideas y emociones, construidas a partir de vivencias inmersas en entornos socioculturales específicos.

La labor de difusión que a lo largo de tanto tiempo se ha dado, ha facilitado a unas y otras culturas el acercamiento a su manera de percibir el mundo sonoro; ecos de un mundo interior esculpidos por diversos ambientes, en un escenario en el que se es testigo de su encuentro.

La guitarra, por sus características melódico-armónicas, es un instrumento que ha venido ocupando un papel importante en ese proceso expresivo-representativo humano, en una gran cantidad de géneros en los que se le emplea. Por un lado, involucrando ciertos elementos lógicos formales en razón a la técnica que se usa en cada uno de ellos, y por otro, el elemento más importante que incluye aspectos socioculturales que hacen parte de la idiosincrasia de los pueblos, y vislumbran la forma en la que sienten y viven la música.

La labor del músico radica en poder hacer un acercamiento cada vez más objetivo a la raigambre del pueblo con el cual tiene su primer contacto a través de la experiencia musical.

Por tanto, la propuesta de analizar el papel de la guitarra en cinco géneros musicales busca formar conciencia de la visión que tiene el músico guitarrista de un género en particular, para que dicha conciencia pueda ser cada vez más global, coadyuvando a un nivel interpretativo superior, que esté a la altura de la exigencia de los géneros que aborda.

A lo largo de este escrito, en la medida en que se vayan citando cada uno de los géneros a analizar, se irá mostrando cómo ha surgido el género y en qué

condiciones, seguido de los principales aspectos que los caracterizan. También se podrán evidenciar ciertos detalles característicos que juegan un papel importante en el proceso interpretativo del instrumentista, para finalmente concluir con la labor que cumple la guitarra en el género al cual se esté haciendo referencia.

## JUSTIFICACIÓN

Dentro del aspecto del desarrollo musical de un instrumentista, un elemento importante a tener en cuenta es la función que cumple un instrumento en un ensamble, en un género y un estilo particulares. Dichos aspectos poco se tienen en cuenta por el músico que está en formación, generando errores o complicaciones interpretativas que limitan la correcta ejecución de una obra.

En este sentido, el guitarrista tiene una importante labor debido a que las condiciones físicas de su instrumento generan campos de acción particulares, debido a sus posibilidades melódico-armónicas. Por tal motivo, el guitarrista debe desarrollar elementos técnicos e interpretativos, tanto para la ejecución de acordes como para la ejecución melódica.

Es importante que los músicos en formación puedan ir entendiendo sobre qué aspectos fundamentales se mueve el carácter interpretativo de las obras que abordan, y en especial de los citados en el presente trabajo, los cuales a su vez pueden servir como modelo de abordaje de nuevo repertorio.

## 1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Un proceso importante en el desarrollo de cualquier músico, por tanto de los guitarristas, se debe dar entorno a la ejecución de obras, en un acercamiento auditivo vinculante en relación con las formas interpretativas que proveen los registros sonoros de las diferentes músicas a su propia concepción de cómo se debe interpretar una pieza musical. El músico en formación se ha limitado a ser el receptor de ideas interpretativas que le provee su maestro, haciendo de estos señalamientos procesos forzados de ejecución que no le vinculan directamente en un aspecto interpretativo espontáneo, a pesar de que dichos señalamientos tengan cierto sentido en la práctica.

Para el músico en formación es importante ir vinculando de manera consciente y temprana (los inicios mismos de su carrera) los diferentes elementos que le pueden orientar a una mejor interpretación de su instrumento, en la medida en que se vincula con otros músicos en el montaje de obras en donde sean tenidas en cuenta, además de las similitudes sonoras básicas, ciertos aspectos inherentes a las culturas correspondientes, que pueden aportarle al guitarrista elementos de interpretación que surjan de lo espontáneo, porque los entiende y los puede reproducir.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. Objetivo general.**

- Mostrar el desempeño de la guitarra en ejecuciones solistas el trío típico colombiano y grupos de cámara, como un elemento guía para el acercamiento al Bambuco, el Pasillo colombiano, La Bossa Nova, El Jazz-Fusión y el Flamenco.

### **2.2. Objetivos específicos.**

- Hacer un breve recuento de las condiciones socio-culturales que dieron origen a los distintos géneros escogidos.
- Seleccionar el repertorio y realizar los arreglos y/o adaptaciones de los temas escogidos a que diere lugar.
- Mencionar las principales características que particularizan cada uno de los géneros.
- Citar brevemente los aspectos empleados en la interpretación de cada una de las obras.
- Mostrar el papel de la guitarra en las obras seleccionadas.
- Hacer una muestra musical, de los géneros musicales escogidos.

### 3. PLAN DE TRABAJO

#### 3.1. METODOLOGÍA.

La presente propuesta está basada en un análisis de tipo documental que incluye fuentes escritas, audio-visuales, y que recoge la experiencia y el aporte de importantes músicos colombianos y europeos, en lo tocante al aspecto interpretativo musical.

#### 3.2. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA.

- I. **Observación del problema:** Esta fue la etapa más larga. Un proceso de análisis en el cual, a lo largo de su experiencia académica, el autor se dedicó a observar el desempeño interpretativo propio en los inicios de su carrera, así como el de algunos instrumentistas con los cuales el autor tuvo la oportunidad de relacionarse y escuchar, entre los cuales se encuentran tanto estudiantes como concertistas.
- II. **Búsqueda y recolección de información:** Comprende la búsqueda de fuentes documentarias correspondientes a cada uno de los géneros, y fuentes primarias que aportaron luces en el aspecto interpretativo.
- III. **Ordenamiento y análisis de la información:** En este paso se procede a establecer el hilo temático para cada uno de los géneros estudiados, y un análisis de la información provista por las fuentes primarias.
- IV. **Estructuración de la información en el escrito:** En este momento se redactó el documento en forma ordenada a partir de la información recopilada, exponiendo los aspectos más relevantes a tener en cuenta en la labor interpretativa de la guitarra como instrumento que participa en la elaboración de músicas pertenecientes a los entornos de los géneros estudiados.

#### 4. MARCO DE REFERENCIA

En el aspecto de la interpretación, cada uno de los instrumentos que conforman un formato determinado se desempeñan en un papel muy propio de la música que se hace en cierto momento, siendo indispensable que el instrumentista deba tener en cuenta cuál es el funcionamiento interno y el papel a desempeñar en el género en el cual está incursionando. La importancia de una postura adecuada en este aspecto facilita un abordaje consciente, el cual permite al ejecutante hacer de dicho género un centro de gravedad que le proporcione recursos importantes a su ejecución.

En este orden de ideas, en el seminario taller llevado a cabo en el año 2011 por el maestro Roberto Martínez Torres, referente al aspecto interpretativo, dejaba de manifiesto la importancia del vínculo que debía existir entre el músico y el aspecto socio-cultural que corresponde a las maneras en las que cada pueblo hace música. Evidentemente, lo que el maestro Martínez menciona en lo tocante al tema de la guitarra y su papel en los diferentes géneros musicales, invita a su abordaje con la seriedad y el respeto que demandan por parte del ejecutante. Un guitarrista (y por extensión, cualquier instrumentista) que obvie este aspecto, caería en el círculo vicioso de aquellos que al incursionar en los diversos géneros musicales, generan en los escuchas una sensación de vaguedad referente a la procedencia del mismo, lo cual a su vez deja una impresión de falta de profesionalismo.

En relación a lo anterior, un factor importante en la correcta ejecución de un género musical radica en la interiorización del pulso, debido a que es la matriz en la cual se integran los elementos rítmico-melódicos característicos de un género, como por ejemplo, entender el proceso de desarrollo de los temas que lo componen, y dentro de ese desarrollo, cuál es el comportamiento de los instrumentos que participan en él, si hay una sección para la improvisación, cuáles

son las características de dicha sección. No obstante, aunque los elementos citados sean relevantes para una correcta ejecución, estos deben acompañarse de un nivel de escucha concienzuda, que aduzca preferiblemente a fuentes originales, es decir, de músicas que sean cultivadas por personas de los pueblos de origen.

Por lo anterior, y en la medida en que el instrumentista adquiera los rudimentos necesarios para abordar un género en particular, podrá anexar a su interpretación aspectos muy personales de la misma, dando siempre por hecho que el aspecto fundamental estructural de la obra se encuentra salvaguardado en el ejecutante, conservando su esencia.

## 5. MARCO CONCEPTUAL

Aunque en la actualidad hay dificultad para establecer un consenso en cuanto su origen, *“la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas del Asia Menor, donde [al parecer] se transforma el antiguo laúd. [Pues] afirman investigadores contemporáneos que hacia el año 1000 a.C. ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual”*.<sup>1</sup> Sin embargo, ya sea que la guitarra haya evolucionado de una u otra forma, lo cierto es que gracias tantos siglos de desarrollo, en la actualidad existe la posibilidad de fabricar guitarras con cualidades especiales, gracias a los avances tecnológicos, pasando desde el extremo de una funcionalidad netamente acústica, al extremo de la electrónica actual.

Por otra parte, la guitarra acústica, no adquirió sus características actuales sino hasta finales del siglo XVIII, época en la cual se define en seis cuerdas sencillas y Ferdinando Carulli publica *“sus técnicas y composiciones”*<sup>2</sup>, no obstante, la difusión del instrumento es el aspecto a resaltar, pues es a partir de este hecho que otros pueblos que no tenían acceso a la guitarra, finalmente tuvieron un acercamiento para poderla cultivar. La expansión facilita que pueblos en todos los rincones del mundo puedan tener acceso a la guitarra, dentro de los cuales el “Nuevo Mundo” no fue la excepción, siendo la guitarra una herramienta básica para el florecimiento de la tradición musical, así como para la creación de nuevos instrumentos, como lo son el caso del tiple y la bandola, los cuales surgen *“a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI”*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Oscar Ríos, Juan Tovar & Luis Ceballos (2008). *Propuesta Interpretativa de la Música Andina Colombiana en Formato de Cuarteto Típico Colombiano* (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira. Risaralda, Colombia.

<sup>2</sup> Richard Chapman (2003). *Enciclopedia de la guitarra: Historia, géneros musicales, guitarristas*. Editorial Diana. México, D.F.

<sup>3</sup> Ríos et al. Pág 13

Este aspecto fundamental dio paso a una amplia gama de músicas, como el Bambuco y el Pasillo en el caso de la música colombiana, la Bossa Nova y el Flamenco, dentro de los cuales se encuentran aspectos musicales muy propios que conllevan al hecho que cada una de estas se cultive haciendo uso de un tipo de guitarra en particular, sin querer decir con esto, que sea una norma absolutamente estricta que no permita usar otro tipo de guitarra.

La guitarra acústica, por ser un instrumento asequible, tanto por su costo como por sus dimensiones organológicas, hizo que fuera de fácil asimilación por parte los pueblos. Solo de esta manera se puede entender que los sectores de bajos recursos en cada una de las regiones, que incluye las anteriormente citadas, pudieran hacer música.

Por otra parte, referente a la guitarra eléctrica, se conoce que la primera mitad del siglo XX fue un periodo decisivo para la cristalización del instrumento, ya que fue una época en la que el avance de la electrónica implementada en instrumentos musicales proliferó. Hacia los años de 1920, uno de los factores determinantes en el desarrollo de la guitarra eléctrica fue la evidente limitación sonora que presentaba en las *Jazz-Band*. Gracias a esto, uno de los ingenieros de la fábrica de guitarras Gibson se dedicó a buscar una posible solución al problema. Tras pasar cuatro años investigando y experimentando con imanes, concluyó en la fabricación de *“una pastilla que podía acoplarse a una guitarra tradicional de seis cuerdas”* (Giráldez, pág. 1).

A partir de allí, la guitarra eléctrica seguirá un proceso de desarrollo al cual se sumarán los aportes del guitarrista Les Paul, quien modificó el cuerpo de la guitarra volviéndolo macizo, solucionando el problema de retroalimentación que se generaba en las guitarras con caja de resonancia, al momento de aumentar la ganancia en la amplificación. Otros fabricantes de renombre como Fender, dentro de sus aportes cuentan con un avance en la definición sonora que producen sus

guitarras, gracias a la tecnología empleada en la fabricación de los micrófonos, los cuales han facilitado un reconocimiento especial por parte de sus usuarios.

Finalmente, por sus características, la guitarra eléctrica logró vincularse de manera especial en la música norteamericana, en donde géneros como el Blues, el Rock and Roll y el Jazz, por ser populares, eran géneros de masas, en los cuales se hacía imperante la necesidad de poder generar una proyección sonora suficiente para el público asistente.

## 6. GÉNEROS SELECCIONADOS

### 6.1. EL PASILLO COLOMBIANO.

**6.1.1. Orígenes.** Según Guillermo Abadía Morales<sup>4</sup>, la palabra pasillo aparece como el diminutivo de paso, en razón a la rutina de baile establecida en este género, ya que el tempo al que se interpreta es tal, que físicamente hace imposible que el desarrollo de la danza se haga de otra manera.

El Pasillo colombiano fue suscitado en el marco de unas condiciones socio-culturales que le impregnaron de significado y sentido. Su “*nacimiento*”<sup>5</sup> se da con el propósito de amenizar las fiestas de la clase alta que por esos días habitaba las tierras colombianas. Debido al marco histórico, para la citada “clase alta” era difícil considerar, en forma alguna, el hecho de incluir dentro de sus “distinguidas” fiestas algo que les emparentara con las costumbres de un pueblo al que catalogaban de común o plebeyo<sup>6</sup>, de manera que ritmos como el bambuco, la guabina o el torbellino jamás tendrían lugar en alguna de sus reuniones. (Abadía p. 183)

Por lo anterior, el pasillo no fue tal cosa hasta después que la difusión de una serie de danzas provenientes del viejo continente, entre las cuales se encontraba la contradanza y el vals europeo, que era para la época el baile de moda en casi todo este hemisferio, los cuales se adoptarán so pretexto de ser música culta. Gracias a que dichas danzas estaban escritas por algunos de sus mejores representantes, y a la llegada de instrumentos en los que estudiar (básicamente pianos), es que se da origen al vals colombiano (Montalvo & Pérez. 2006), del que

---

<sup>4</sup> Guillermo Abadía Morales. Compendio General del Folklore Colombiano. Biblioteca Banco Popular. Pág. 183

<sup>5</sup> Valga aclarar que el pasillo fue un aire que tuvo que sufrir sus cambios para terminar siendo el aire que conocemos, de no haber sido así, nuestro pasillo habría permanecido como el vals europeo que inicialmente se adoptó. *Abadía Morales Pág. 181*

<sup>6</sup> *Ibid.* Pág. 181

a su vez, y luego que se asumiera el hábito de tocar ciertas “*partes del vals más rápido*”<sup>7</sup>, nacería el pasillo propiamente dicho.

De manera muy sucinta, fue así como el nuevo aire se introdujo en las líneas de la historia colombiana. Sin embargo, su vinculación al medio en el que estaba creciendo terminaría por afectar el gusto musical de los llamados “comunes”, los cuales a su vez, por voluntad propia o no, por las particularidades de músicas como el Bambuco producirían variantes en el estilo abriendo paso al Pasillo vocal, ensanchando el repertorio del Pasillo en general.

**6.1.2. Características del género.** En este aspecto serán citados tres tipos de Pasillos muy conocidos que son:

1. Fiestero. Se ejecuta a un tempo aproximado de 200 bpm<sup>8</sup>. Es el más conocido y el más interpretado en las fiestas populares (Montalvo & Pérez. Pág. 17).



Figura N° 1

2. Lento instrumental. Se ejecuta a un tempo comprendido entre 141 y 176 bpm aprox.



Figura N° 2

---

<sup>7</sup> Francy Montalvo & Javier Pérez. *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura 2006. Libro electrónico.

<sup>8</sup> Beats Per Minute (golpes por minuto).

3. Lento canción. Se ejecuta a un tempo comprendido entre 110 y 120 bpm aprox.



Figura N° 3

Estos últimos tienen una característica sonora más intimista y acorde con un carácter romántico.

De otro lado, el Pasillo colombiano está escrito generalmente en compás de 3/4. Es de tener en cuenta que la mayoría de los pasillos colombianos están elaborados en “*forma rondó (ABACA) o tripartita (ABCABC)*”<sup>9</sup>, con 16 compases por cada una de sus partes, como lo es el caso de la obra “*Río de Oro*” del maestro Leonardo Gómez Silva. En relación con la forma, dicho sea de paso que puede haber composiciones que no se ciñan a la regla. Composiciones como “*Ríete Gabriel*” (Oriol Rangel), la cual consta de 24 compases en su parte A, y “*Atardecer*” (German Darío Pérez), que está conformada en su parte B por 24 compases, estas a pesar de su particularidad logran mantener el equilibrio formal.

Entre algunas normas particulares se encuentra:

1. Modulaciones armónicas entre cada una de las partes formales de la obra. Para el caso de la obra “*Río de Oro*”, la cual es motivo del análisis de este apartado, el tema A está escrito en tonalidad de Mi menor. Para los temas B y C, la tonalidad en la que se elaboran se encuentra en Sol mayor.

---

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 17

2. La rítmica de la melodía (Figura N° 4) es un elemento que la caracteriza, dado que la gran mayoría de pasillos inician sus frases melódicas con el mismo patrón rítmico.

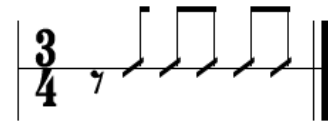


Figura N° 4

**6.1.3. Recursos interpretativos.** Los recursos interpretativos están basados en el análisis del papel de la guitarra en un formato de trío típico colombiano, con la obra “*Río de Oro*”, del maestro Leonardo Gómez Silva (ver ANEXO I). Los recursos interpretativos que se evidencian son los siguientes:

- Signos de expresión:
  - Piano, mezzo piano, mezzo forte, forte y reguladores de volumen. Las referencias dinámicas establecidas mediante estos signos de expresión, se logran en la medida en que el ejecutante tenga en cuenta cuál es el grado dinámico menor y mayor que posee al pulsar las cuerdas, lo cual implica un trabajo muscular en la mano derecha.
  - Staccato. Corresponde aproximadamente al 50% de la duración de una figura rítmica. Se puede ejecutar, al menos, de tres formas: Pulsando la cuerda y:
    1. Apagándola con uno de los dedos que queda libre.
    2. Apagándola con el mismo dedo.
    3. Apagándola con la mano izquierda.
  - Pizzicato. Se caracteriza por producir una sonoridad similar a la que se produce en los instrumentos de cuerda frotada, y se usa para generar una impresión sonora distinta en relación con las expuestas anteriormente en una obra. Este recurso se puede conseguir ubicando la eminencia hipotenar de la mano derecha sobre las cuerdas, en una posición cercana al puente de la guitarra.

- Accelerando e crescendo, ritardando, diminuendo. Son signos de expresión mediante los cuales se busca modificar la dinámica y el tempo en un punto específico de la obra. Técnicamente obligan al ejecutante a trabajar, de manera parcial, la sección en la que aparecen, debido a que estas deben mecanizarse y trabajarse en grupo para su montaje.

### Dificultades técnicas.

Debido a que la partitura usada en el presente análisis es una adaptación hecha de un sexteto de cuerdas, que está conformado por dos bandolas, dos triples y dos guitarras, se trató de conservar las mismas ideas melódicas del autor, haciendo la concreción de las dos voces de las guitarras en una sola. Por lo anterior, como se puede observar en el siguiente fragmento:

The image shows a musical score for three instruments: Bnd. (Bandola), Tpl. (Triple), and Gtr. (Guitar). The score begins at measure 37. The Bnd. part is a single melodic line. The Tpl. part consists of chords with accents (>) and slurs. The Gtr. part is a single melodic line, which is highlighted with a red rectangular box. The key signature has one sharp (F#).

*Figura N° 5*

41  
Bnd.  
mf  
Tpl.  
mp  
Gtr.  
mf

45  
Bnd.  
f  
Tpl.  
Gtr.  
cresc.  
f

49  
Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Figura N° 6

En los compases n° 37 al 44, aparecen dificultades en la ejecución del tema C, en cuanto la guitarra ejecuta la melodía principal y los bajos que dan soporte armónico a la sección, simultáneamente a un tempo mucho mayor que el inicial, generando complicaciones de sincronización entre la mano derecha y la mano izquierda; y en la mano derecha, complicaciones de sincronización entre los dedos

índice-medio y pulgar. Las escalas que aparecen en los compases nº 45 al 49, se dan saltos de cuerda obligan una sincronía entre los dedos de la mano derecha, en la que los ejecutantes suelen tener dificultades.

**6.1.4. El papel de la guitarra.** El papel de la guitarra en el trío típico colombiano se define a partir de sus particularidades organológicas. En este sentido, por ser la guitarra el instrumento con el registro más grave del formato, los compositores han escrito la mayoría de sus líneas buscando que el registro grave del ensamble sea desarrollado por la guitarra.

Hacia finales del siglo XX surge una manera un tanto diferente de escritura para el formato de trío típico, en donde el desarrollo de la obra se puede ir entrelazando a través de los diferentes instrumentos que lo componen, abriendo la posibilidad de que la guitarra tenga algún protagonismo melódico.

En este orden de ideas, el papel de la guitarra en la obra del maestro Gómez Silva, en la adaptación para trío típico colombiano, incluye dos aspectos básicos a tener en cuenta, que son: melódico y armónico.

- Melódico. Ya que la guitarra tiene en las secciones A y C segundas melodías propuestas como cierres de frase, las cuales aparecen hasta la primera parte de la sección A (compás nº 1 al 9), y en la sección C, a partir del compás nº 38, en la guitarra se ejecuta la melodía principal, una octava por debajo, y del compás nº 45 al 48 vuelven a aparecer melodías en la línea del bajo.
- Armónico. Corresponde de una manera más enfática en la segunda parte de la sección A, y en toda la sección B de la obra, para proporcionar el soporte armónico, ya que en ese momento la melodía se traslada al tiple.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede concluir que resulta necesario tener una mínima conciencia del desarrollo de la melodía principal y de las segundas

melodías para entender lo mejor posible cómo concatenar lógicamente tanto los recursos melódicos expuestos, como los matices, reguladores de tempo y volumen descritos para la guitarra, en relación con el resto del formato.

Un orden a seguir en la organización de las ideas melódico-armónicas propuestas es:

1. En la sección A. La guitarra inicia aportando un soporte armónico con breves momentos en los que aparece propuesta una segunda melodía. Finaliza como soporte armónico del tema.

Figura N° 7

Figura N° 8

2. Sección B. Un espacio en la partitura dedicado al soporte armónico del desarrollo melódico que se da entre el tiple y la bandola.

17 *p* *mf* *mp* *f*

*accel. e cresc.* **Allegro** ♩=174

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Figura N° 9

21 *mf* *f*

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Figura N° 10

3. Sección C. En los compases n° 38 al 40 y 42 al 44, hay una intervención melódica de la guitarra en intervalo de octava justa con la bandola, y armónica por la ejecución de una segunda línea melódica en el bajo. Finalmente en los compases n° 45 al 49, la guitarra retoma la línea melódica del bajo, a manera de respuesta a la proposición de la melodía principal.

41

Bnd. *mf*

Tpl. *mp*

Gtr. *mf*

45

Bnd. *f*

Tpl.

Gtr. *cresc.* *f*

49

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Figura N° 11

## 6.2. EL BAMBUCO COLOMBIANO.

Un aire musical cuya belleza es difundida a lo largo de 13 departamentos de la zona Andina, que son: “*Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila, Santanderes, Cundinamarca y Boyacá (descontada la región de los llanos Boyacenses), a más de la parte... oriental del Valle, Cauca y Nariño*”<sup>10</sup>. Por ende, ha sido el aspecto de expansión el que ha hecho del Bambuco el aire más representativo en el territorio colombiano

**6.2.1. Orígenes.** Según Abadía Morales, existen al menos cuatro teorías acerca de las raíces del Bambuco:

La primera está relacionada con el nombre de una confederación de África Occidental llamada “*Senegambia*”, la cual tiene una “*pequeña localidad*” que lleva por nombre Bambuk. No obstante, los musicólogos han descartado su relación con el Bambuco, debido a que en dicha región no se ha hallado registro alguno de “*canto, música o danza...*”<sup>11</sup> relacionada con el bambuco colombiano.

La segunda guarda su relación con la existencia de una tribu indígena ubicada en el litoral pacífico, en la que habitaban los “*Bambas*”, con los cuales se relaciona el término Bambuco. Abadía Morales, haciendo mención de uno de los estudios realizados por el profesor Sergio Elías Ortiz, argumenta su relación con algunos topónimos y antropónimos de terminación *uco*, así como algunos topónimos de raíz *bamba*.

La tercera expone la denominación que los españoles dieron al género colombiano, en razón al “*movimiento trémulo*”<sup>12</sup> que lo acompaña en todas sus manifestaciones artísticas. La relación se establece a partir de la raíz griega que se halla en el término *bambalizo*, y que indica un “*movimiento trémulo*”.

---

<sup>10</sup> Guillermo Abadía Morales. Compendio General del Folklore Colombiano. Biblioteca Banco Popular. Pág. 152

<sup>11</sup> Ibid. Pág 154,155

<sup>12</sup> Ibid. Pág 155

La cuarta sugiere la relación de la palabra Bambuco con el instrumento musical llamado “carángano”, que los negros de las Antillas Inglesas llamaban “*bambuco*” e importaban por la zona del litoral atlántico y Venezuela. Dicho instrumento se fabrica con caña de guadua y fue muy popular en la costa norte. Sin embargo, es poco probable que esté relacionado con la expresión musical y coreográfica que nos ocupa, puesto que para la zona del “*litoral norte*” no existe el Bambuco.

Por último, es importante mencionar que el Bambuco es y será una música netamente colombiana, por tanto mestiza, como lo han sido muchos otros géneros a lo largo de la historia, dado que antes de la colonia innegablemente ya existía en el “nuevo mundo” una raigambre musical que a su tiempo se pondría en contacto con las costumbres musicales de los africanos y españoles que le “descubrirían”, dando origen a toda una amplia gama de músicas que se constituirían en patrimonio.

**6.2.2. Características del género.** Uno de los primeros aspectos a resaltar en el Bambuco es que su estructura interna consta básicamente de dos aspectos formales, que son:

1. Bipartita. Como la que caracteriza a “*Bochica*”, del maestro Francisco Crisancho.
2. Tripartita. Como la de “*El Tatameño*”, del maestro Carlos Fernando López.

Otro aspecto que alrededor del Bambuco ha causado gran cantidad de debates y que es necesario conocer antes de abordarlo, es el aspecto de la métrica en la cual se ejecuta, debido a que durante mucho tiempo fue bastante incierto, al punto que aún en la actualidad, dicho debate se ha mantenido.

En los tiempos actuales, para músicos como la pianista Ruth Marulanda, se entiende que el Bambuco idealmente se escribe en compás de 6/8 y no en 3/4. La razón se cimenta en los aspectos relacionados con la dirección de la métrica y los acentos, y la cantidad de tiempos del compás que son claramente distintos en uno y en otro.

Además, es de saber que el Bambuco llegó a escribirse a 3/4 en relación con el aspecto social en el que se desarrolló, pues al igual que el Pasillo, la influencia estilística del modelo europeo leudó por completo las mentes de los grupos en la “alta” sociedad de la época en la república emergente. Gracias a una anotación hecha por Jorge Isaacs en su novela “La María”, en la que manifiesta que el Bambuco es de origen africano, el círculo de músicos académicos de la época concluyó que: *“esta raza, considerada aborígen e inferior, [no podía llegar a ser] la creadora del nuevo Emblema de la música Nacional, cuando el modelo ideal de ciudadano en la naciente República, era una réplica de la sociedad moderna europea”*<sup>13</sup>. Dicho aspecto motivó a los músicos a escribir Bambucos en 3/4, buscando de alguna manera hacerlos semejantes al valse europeo que era la música que para los ambientes elitistas estaba de moda, a razón de que para ellos era inconcebible llevar una música con aires africanos al “estatus” de lo que ellos consideraban estilizado, por tanto digno de aceptación.<sup>14</sup>

Dada la sima que hay entre un compás y el otro, lo anterior suscitó la dificultad de la lectura de la partitura. El desplazamiento de los tiempos genera un choque en el pulso interno del ejecutante, como en el ejemplo de la imagen N° 5, la cual corresponde a un fragmento de una obra del maestro Pedro Morales Pino llamada *“Cuatro preguntas”*, en la que a primera vista resulta difícil tocar o solfear únicamente la línea melódica, mucho más al querer incluir el resto de las voces, inevitablemente se le imprime un grado de dificultad mayor.

Por tal motivo, aunque el ideal sería interpretar el Bambuco a 6/8, indistintamente de la escritura, la propuesta sonora del bambuco debe ser una, bien sea que su escritura esté hecha en 3/4 o 6/8.

---

<sup>13</sup> Galindo Palma (Ed.) (1906). *Música, Cultura y Pensamiento. Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima* [Vol. 1]. Recuperado en junio de 2013, de: [http://www.academia.edu/3659805/Revista\\_M%C3%BAsica\\_Cultura\\_y\\_pensamiento\\_Vol\\_1](http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1). Pág. 118

<sup>14</sup> Areiza & García. Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad. X Congreso Nacional de Sociología. Ponencia, Universidad ICESI. Recurso electrónico, rescatado el 14/10/2014, en: [http://www.icesi.edu.co/congreso\\_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf](http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf)

Obsérvese el siguiente ejemplo, en el que se agrega el mismo fragmento en tres formas distintas de escritura, cada una con sus audios correspondientes<sup>15</sup>, con y sin metrónomo para poder entender el resultado sonoro en uno y otro compás:



3\_4.wav



3\_4 (Metro).wav

Figura N° 13



6\_8.wav



6\_8 (Metro).wav

Figura N° 14

<sup>15</sup> Ctrl + doble clic para escuchar.

Nie gas con él lo que hi cis te

Y mis sos pe - chas te a - som bran



 3\_4-T.wav     
  3\_4-T (Metro).wav

Figura N° 15

Tras analizar los audios en comparación con cada forma de escritura, se puede notar en la grabación sin metrónomo que no hay diferencia alguna entre las tres propuestas. Sin embargo, al escuchar la grabación con el metrónomo se puede notar la dificultad que representa la escritura correspondiente a la figura N° 13, debido a que hay un choque de acentos entre los tiempos uno, que corresponde al tiempo fuerte característico del compás, y dos, que corresponde al acento prosódico del texto. Lo anterior supone para el intérprete un gran esfuerzo mental, debido a la dificultad que representa hacer empatar su pulso interno del compás de 3/4 con el pulso que sugieren los acentos del texto de la obra.

En cuanto al ejemplo de la figura N°14, se puede observar la coincidencia de los acentos, tanto los del compás, como los del texto, haciendo mucho más inteligible la partitura para el ejecutante. El ejemplo correspondiente a la figura N° 15, sería la forma sincronizada de escritura para el compás de 3/4, que permite al músico acercarse a una grafía mucho más clara que la de la figura N° 13. No obstante, habría que estar muy pendiente de la prosodia del texto para entenderla mejor.

**6.2.3. Recursos interpretativos.** Los recursos interpretativos están analizados con base en un arreglo para guitarra sola, hecho por el guitarrista John Smith Barrios, de la obra del maestro Francisco Crisancho, “Bochica” (ver ANEXO II), y una obra del maestro Jorge Andrés Arbeláez titulada “Pa’ los Tres” (ver ANEXO III), en una adaptación para trío típico colombiano hecha por el autor del presente trabajo.

Para las dos obras se tomarán como relevantes los siguientes aspectos:

- Variantes en las proposiciones sonoras de las frases que componen la obra. Para esto se hace uso de matices como: *sul ponticello*<sup>16</sup> (para un sonido metálico), *piano-forte* (contraste), *staccato*.
- Apagadores. Siempre que en la línea melódica del bajo aparezcan silencios, estos se realizarán apagando el sonido de la cuerda con el dedo pulgar.
- Percusiones sobre las cuerdas. Como su nombre lo indica, este recurso consiste en golpear las cuerdas para apagarlas, generando una variante de apagador.

#### **Dificultades técnicas.**

- Interiorización del pulso del Bambuco. Es un aspecto imprescindible que requiere de muchas horas de exposición al género para poder llegar a una correcta ejecución.

---

<sup>16</sup> “*Sobre el puente*”, es un recurso tímbrico que se consigue al pulsar las cuerdas cerca al puente de la guitarra. Produce un sonido metálico que puede resultar apto en ciertos fragmentos de la obra, por ejemplo para generar una impresión sonora diferente en los fragmentos que se repiten en una obra.

## I. Bochica.

- El aspecto sincopado de la línea melódica del bajo frente al desarrollo de la melodía. El recurso de los apagados, en las secciones que lo requiera, bien por la aparición de los silencios, o como variante para la repetición de dicha sección.
- En los compases nº 31 al 32, la elaboración rítmica de la melodía concuerda con la del bajo (Figura N° 16), generando dos dificultades básicas: 1) La conducción cromática del bajo obliga un movimiento más preciso en los dedos de la mano derecha, y 2) el ataque dos a uno en los dedos de la mano derecha, es decir, en tanto los dedos índice y medio (i-m) se alternan el ataque de las cuerdas que conducen la melodía, el dedo pulgar (p) tiene que ejecutar todas las notas de la línea melódica correspondiente al bajo.

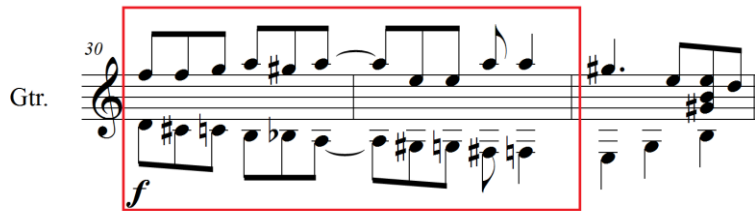


Figura N° 16

Más adelante, en los compases que van del 59 al 65, las dobles notas hacen que el ataque de las cuerdas por parte de la mano derecha del ejecutante carezca de alternancia.



Figura N° 17

Figura N° 18

## II. Pa' los Tres.

- En razón a que la obra está escrita en un tempo de negra con puntillo de 120 bpm, hace que las escalas propuestas en la línea melódica del bajo compliquen la postura de la mano izquierda, lo cual obliga a que en secciones como las de los compases n° 17 y 18, o 20 y 21 se tenga que hacer el desplazamiento de la posición de alguno de los dedos para poder concretarla.

Figura N° 19

#### 6.2.4. El papel de la guitarra.

**I. Bochica.** El papel de la guitarra en la adaptación de la obra del maestro Cristancho, claramente define un aspecto protagónico, por ser la guitarra el único instrumento que interviene en la ejecución de la obra, en la cual tendrá especial importancia la conducción de las voces que van apareciendo a lo largo de la partitura. Estas se dividen en tres partes principales, como son: melodía principal, línea melódica del bajo y armonía complementaria, que corresponde al aporte que la academia<sup>17</sup> le ha hecho al Bambuco, así como a la música colombiana en general. El ejecutante tiene la labor de hilar correctamente los elementos que componen la obra, cuidando aspectos interpretativos como lo son los matices. Por tal razón, es ideal que la melodía principal siempre se resalte por sobre el resto de las voces, salvo en las ocasiones en las que se da prelación al discurso melódico que se entreteje con el bajo. Obsérvese en el siguiente fragmento la distinción que se hace entre las voces. La melodía principal está señalada en color negro, y la línea melódica del bajo en color rojo.

Figura N° 20

<sup>17</sup> Galindo Palma (Ed.) (1906). *Música, Cultura y Pensamiento. Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima* [Vol. 1]. Recuperado en junio de 2013, de: [http://www.academia.edu/3659805/Revista\\_M%C3%BAsica\\_Cultura\\_y\\_pensamiento\\_Vol\\_1](http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1). Pág. 18

*Figura N° 21*

La distinción señalada en la partitura clarifica la conducción melódica, creando conciencia de la existencia de las voces a resaltar.

**II. Pa' los Tres.** En la obra del maestro Arbeláez, por hacer parte de un trío típico colombiano, y por ser un instrumento con un sonido más grave en relación con los otros, la guitarra aporta parte importante del soporte armónico mediante acordes y líneas melódicas de bajo construidas a partir de contrapunto, bajo caminante y cromatismos.

La conducción de la voz del bajo determina un elemento importante en el desarrollo temático de la obra, donde el compositor logra entretenerla junto con las frases melódicas (preguntas y respuestas) propuestas en los otros instrumentos, generando movimiento y matiz.

El intérprete debe tener en cuenta estos aspectos para que su ejecución sea equilibrada. Para ello, se debe analizar la conducción melódica que propone la obra, en donde se tenga en cuenta aspectos como los siguientes: En la primera página de la obra (*Figura N° 21*), en la línea melódica que se le ha asignado a la bandola, del compás n° 1 al segundo tiempo del compás n° 4, se plantea la primera semi-frase, y la segunda se retoma a partir del tiempo 5 del compás n° 5

al 8; del compás n° 4 al 6, se plantea una pequeña respuesta en la línea melódica del tiple; finalmente, la guitarra interviene melódicamente en los compases n° 1 al primer tiempo del 2, y del compás n° 7 al primer tiempo del 8.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8.

- System 1 (Measures 1-3):**
  - Bandola:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Dynamics: *f*.
  - Tiple:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Dynamics: *mf*.
  - Guitarra:** Starts with a rest, then plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf*.
- System 2 (Measures 4-6):**
  - Bandola:** Plays chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *mp*.
  - Tiple:** Plays a melodic line: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf*.
  - Guitarra:** Plays chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *mp*.
- System 3 (Measures 7-8):**
  - Bandola:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Dynamics: *f*.
  - Tiple:** Starts with a rest, then plays chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. Dynamics: *mf*.
  - Guitarra:** Starts with a rest, then plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf*.

Figura N° 22

Por los aspectos anteriormente citados, se debe entender que las dinámicas de las armonías deben estar por debajo de las dinámicas de las melodías que se proponen a lo largo de la obra, lo cual debe conducir a un conocimiento básico de las partes de cada instrumento, así como de las secciones que componen la obra, aspecto al cual es importante dedicarle horas de ensayo grupal, además de las hora de ensayo particular.

De acuerdo a lo anterior, la conducción de las voces en un trío típico colombiano es esencial para un buen desempeño interpretativo, concluyendo en la ilación del discurso melódico como el elemento primordial de una buena ejecución, de la misma manera que los trazos del pincel en manos del artista van dando la forma y el colorido de un bello paisaje en el lienzo.

### 6.3. LA BOSSA NOVA.

**6.3.1. Orígenes.** La *Nueva Tendencia*, es lo que literalmente traduce la frase *Bossa Nova*. Un término que, al parecer, fue acuñado mucho tiempo antes de que el género musical que lleva este nombre apareciera. Según el historiador José Estevam Gava, “*El movimiento Bossa Nova fue contemporáneo del periodo final de la llamada República Nueva (1945-1964), periodo conocido como democrático y marcado por la euforia de la posguerra*”<sup>18</sup>. Fue el término que se usó durante este período para hablar de algo que tiene carácter especial, todo lo que era novedoso, o aquello que rompía con las reglas establecidas asumía el carácter *bossa nova*. Fue así como la importancia de las cosas que el término definía, acabó por enmarcar todo un periodo de la historia brasilera, en torno al aspecto social que lo suscitó.

La segunda guerra mundial fue uno de los factores que “favorecería” a Brasil en el aspecto del desarrollo. Dada la situación que se experimentaba gracias al conflicto, Estados Unidos buscó la solidaridad del resto de los países de América, implementando un sistema llamado “Política del Buen Vecino”, en la cual buscaba garantizar la integridad del país contra las amenazas de las potencias del eje en la segunda guerra mundial. Esto, además de involucrar a la gran mayoría de los países suramericanos, vino a desembocar en una gran apertura que facilitaría la importación masiva de productos provenientes de Estados Unidos a Brasil, y la afectación de las “*distintas áreas culturales, influyendo en la industria editorial, musical, en el cine y en la publicidad*”<sup>19</sup>, así como ideales de corte capitalista, todo ello asistido por el hecho de que, para la finalización de la segunda guerra mundial, el expansionismo norteamericano arreció en el mismo instante en el que pasó a ser una superpotencia. Gracias a este acontecimiento, Brasil pudo tener

---

<sup>18</sup> José Estevam Gava (2002). *A Linguagem Harmonica Da Bossa-Nova*. Editora Unesp, São Paulo. Pág. 27

<sup>19</sup> Ibid.

contacto con el Jazz norteamericano para a su vez adoptarlo como un elemento que enriquecería su música.

Por otro lado, entre los años de 1956 y 1961, Brasil, al mando de Juscelino Kubitschek, experimentaba uno de los momentos más importantes en su historia socio-política, gracias a una serie de proyectos que el primer mandatario había puesto en marcha para tratar de dar solución a una seguidilla de problemas que por lo anterior estaba atravesando la nación. Kubitschek le apostó al *“crecimiento de la industria de base, pues se esperaba que la industrialización implantada con carácter urgente afectase el cuadro de subdesarrollo y todas las injusticias sociales e inestabilidades derivadas de él”*<sup>20</sup>; además, con la fundación de Brasilia, Kubitschek sería reconocido como el presidente *Bossa Nova*, confirmando en su gestión el genuino interés por afectar la raíz del problema, logrando con esto avivar la fe de un pueblo que anhelante veía en el rostro de su líder el futuro de su país. Lo anterior aportaría en gran manera al prestigio del primer mandatario, ya que, en el año 2001, en la revista *“Isto É”*<sup>21</sup> sería recordado como el *“Brasileiro do século XX”*<sup>22</sup>.

Básicamente fue este el entorno social que pondría en circulación el término *Bossa Nova* y que luego se usaría para denominar una música que, al igual que el gobierno de Kubitschek, sería todo un acontecimiento.

Por otra parte, la Bossa Nova vio la luz gracias a *“...músicos que en su gran mayoría tenían formación erudita y conocimientos de jazz”*. Como género musical, fue un fenómeno que tuvo un proceso de desarrollo largo, y que involucró las mentes inquietas de jóvenes brillantes que lograron sintetizar el sabor del Samba con ciertos elementos del Jazz y lo mejor de la música de vanguardia de Ravel y Debussy, principalmente.

---

<sup>20</sup> Gava. Pág. 29

<sup>21</sup> Este es.

<sup>22</sup> Brasileiro del siglo XX.

En: [http://www.istoe.com.br/reportagens/27752\\_O+BRASILEIRO+DO+SECULO+](http://www.istoe.com.br/reportagens/27752_O+BRASILEIRO+DO+SECULO+)

Entre sus predecesores se encuentran: Joao Gilberto, Tom Jobim y Vinicius de Moraes. A pesar de que la Bossa Nova fue un género que con el tiempo se desarrolló, el aporte de Joao Gilberto en su particular forma de tañer la guitarra y de armonizar las canciones fue lo que dio origen al género. Según los historiadores, con respecto a las influencias que favorecieron tal desarrollo musical, es considerable la influencia de estilos como el *bebop* y el *Cool Jazz*, sobre todo de este último, pues es una forma de Jazz mucho más “*tranquila y controlada*”<sup>23</sup>, la cual aportaría elementos de carácter armónico e interpretativo, en donde la fluidez se haría patente y daría carácter a la Bossa Nova. El Samba y en general la música popular brasilera (MPB), constituyó un elemento importante, pues aunque el afán de los músicos cariocas era la modernidad, también lo era desarrollar una música propia que permitiera ventilar la anquilosada forma de componer. Sin embargo, y pese a dicho afán, en relación con la MPB, el mismo João Gilberto se encargaría de regresar a sus raíces, pero esta vez, implementando los elementos de la *nueva ola*, imprimiéndole un nuevo aire a esta vieja música, haciendo de ella su propia versión. Se buscó salir de los clichés tanto musicales como del manejo de las letras que trataban simplemente sobre emociones o vivencias personales, así como de “*los elementos derivados del canto lírico*”<sup>24</sup>, y del estilo “*meloso*”<sup>25</sup> y sobresaliente usado en la interpretación, de modo que dichos elementos pasaran a ser explorados “*en estrecha asociación con los demás componentes estructurales de la música*”<sup>26</sup>. Aparece entonces lo que se llamó “*voz de travesseiro*”<sup>27</sup>, siendo empleada como un instrumento más; el cantante ya no es el protagonista en el escenario, dado que ahora todos los elementos del grupo son igualmente importantes.

Siguiendo con los aportes, análogamente, el compositor y arreglista Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim), y el poeta Vinicius de Moraes, con su participación

---

<sup>23</sup> Gava. Pág. 31

<sup>24</sup> Ibid. Pág. 31

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid. Pág. 33

<sup>27</sup> Voz de almohada.

enriquecerían la Bossa Nova al punto de volverse confirmable lo que Gava comenta al respecto de la influencia que el compositor francés Claude Debussy tuvo sobre Jobim, pues las tensiones usadas en su música se ven reflejadas en sus composiciones, así como en la Bossa Nova en general; el uso de “*novenas, oncenas [y] treceñas*”, pero sobre todo del carácter de su música; bastaría con escuchar el *Clair de Lune*<sup>28</sup> para entender por dónde va el hilo conductor de su inspiración.

En cuanto a Morales se refiere, con sus letras contribuiría el elemento que en varias ocasiones daría origen a la creación de una nueva canción. Algunas de sus principales obras son: *Chega de Saudade*<sup>29</sup> (una obra incluida en el disco que lleva su mismo nombre y con la cual se daba por sentado el formal lanzamiento de la Bossa Nova como género musical), *Orfeu da Conceição*<sup>30</sup> (basada en la obra griega de Orfeo), *Garota de Ipanema*<sup>31</sup> (uno de los estándares de la música bossanovista), *A felicidade*<sup>32</sup>, entre otras.

### 6.3.2. Características del género.

La Bossa Nova es un género muy tranquilo aunque alegre en su propuesta musical gracias al aporte afro-brasileño.

Como ya antes citaba, la forma en como João Gilberto interpretaría la guitarra fue lo que en gran parte determinó la *nueva tendencia*.



Figura N° 23



Figura N° 24

<sup>28</sup> Claro de luna.

<sup>29</sup> Aunque literalmente traduce “Llega la Nostalgia”, el término *saudade* hace referencia a un gran anhelo que siente alguien cuando una persona muy querida no está y quiere que regrese a su lado.

<sup>30</sup> Orfeo de la concepción. También se traduce como “Orfeo Negro”.

<sup>31</sup> Muchacha de Ipanema.

<sup>32</sup> La felicidad.

Rítmicamente se escribe como se muestra en la figura N° 1<sup>33</sup>.

La figura N° 2 muestra el patrón básico de la batería a la hora de acompañar. De abajo hacia arriba tenemos: bombo, rim click (caja golpeada en el aro) y hi-hat, el cual es normalmente intercambiable con el ride. Esto sirve para dejar ver la característica tranquila del género.

En cuanto a la voz, es de tener en cuenta que es “*de travesseiro*”, es decir, bastante delicada e intimista (como cita Gava); no está por encima de los demás instrumentos y da la sensación de un arrullo.

Respecto a los formatos, estos pueden ser muy variables. Los hay únicamente instrumentales, aunque la Bossa Nova desde sus inicios fue una música para cantar, de tal forma que se puede interpretar con tan solo guitarra y voz, o piano y voz. También los hay en formato de trío o cuarteto de Jazz (batería, bajo, piano y guitarra, o saxo); y en algunos casos en formatos más amplios (batería, bajo, violonchelo, piano, guitarra, flauta travesera y voz), como el que utiliza Lisa Ono en el tributo a Antonio Carlos Jobim en Japón en el año 2007, u orquestas completas como las que usó el cantante Dick Farney en su “*Coleção Folha 50 Anos de Bossa Nova. Vol 2*”<sup>34</sup>, en donde además de los anteriores se incluye toda una sección de violines, violas, conjuntos de voces, entre otros. Por su puesto, es de notar que hoy día la Bossa Nova ha dejado de ser un género canción, exclusivamente, y ha pasado a ser también instrumental.

**6.3.3. Recursos interpretativos.** Para realizar la mención de este aspecto en la Bossa Nova, será referido a la obra del compositor Antonio Carlos Jobim “*Chega de Saudade*” (ver ANEXO IV), en el arreglo de la cantante y compositora nipo-brasilera Lisa Ono, en un tributo al autor de esta obra llevado a cabo en Japón en el año 2007, y al cual se le agregarán algunas variantes en lo referente al papel que cumple la guitarra.

---

<sup>33</sup> Dado que se hace referencia al aspecto rítmico se usan únicamente notas fantasma como dando a entender que es lo mismo para cualquier acorde.

<sup>34</sup> Colección Hoja, 50 años de Bossa Nova.

Debido a que la guitarra en la Bossa Nova cumple una función principalmente acompañante, es importante mencionar rítmicamente cómo se desenvuelve. A continuación (Figura N° 24) se muestra el patrón rítmico que sigue la guitarra a lo largo de la obra.



*Figura N° 25*

Como se observa en el gráfico anterior, el aspecto técnico está básicamente referido a la armonía, por tanto, la exigencia radica en la mecanización de posiciones de acordes ampliados de sexta, séptima, novena, trecena, entre otros, aplicando el ritmo básico de la Bossa Nova.

Sin embargo, procurando una intervención solista de la guitarra, en la reexposición del tema A, la guitarra evoca la melodía principal a partir del compás n° 11 al 33, acompañando dicha melodía con un complemento armónico que aporta el mismo instrumento, ya que para este momento no habrá acompañamiento ni por parte del piano, ni del bajo, Los únicos instrumentos que sonarán durante la reexposición del tema A, serán la guitarra y la batería.

### **Dificultades técnicas.**

- Interiorización del ritmo de Bossa Nova. Es un elemento indispensable en el ensamble grupal.
- Tomando en cuenta el aspecto sincopado de la rítmica, la concatenación de los acordes en el desarrollo armónico.
- En el arreglo hecho para la primera sección del tema A, la conducción de la melodía del tema mediante la ejecución simultánea de los acordes, se genera una dificultad adicional, ya que al aspecto rítmico-armónico se suma un nuevo elemento que tiene su propia rítmica, pero que debe ser inteligible al escucha.

**6.3.4. El papel de la guitarra.** El papel que cumple la guitarra en la Bossa Nova está sujeto al formato en el cual se desempeña. Así, el formato usado para el ensamble del tema de Jobim consta de una de las variables muy usadas en el formato de Jazz:

- **Sección rítmica:** Batería, contrabajo, piano y guitarra.
- **Sección melódica:** Flauta traversa y voz.

Definido el formato, queda claro que, por hacer parte de la sección rítmica, la guitarra se ocupa principalmente de la armonía en la obra. Sin embargo, Al retomar los primero 16 compases de la sección A, la guitarra también haría parte de la sección melódica, debido a que esta retoma la melodía mientras interviene a manera de solista. En este sentido, la ejecución de la guitarra en esta sección consiste en interpretar la melodía, al tiempo que se genera su propio soporte armónico. La intervención iría desde el compás nº 11 hasta el primer tiempo del compás N° 36.

S. 
  
 9 Vai min - ha tris - te - za, e diz a e -  
 15 - la que sem e - la não po - de ser,  
 19 diz - lhe, nu - ma pre - ce que e - la re - gre - sse,  
 24 - por - que eu não po - sso mais so - frer. Che - ga, de sau - da -

Figura Nº 26

S. 
  
 29 de a rea - li - da - de, é que sem e -  
 33 - la não há paz, não há be - le - za é só tris - te -

Figura Nº 27

De otro lado, los matices son otro aspecto a tener en cuenta. Como se mencionó anteriormente, la Bossa Nova es música en la que los instrumentos en los cuales se produce no tienen un protagonismo especial. De esta manera, la agrupación es un todo correlacionado dinámicamente, teniendo presente que por la influencia del Jazz en la música brasilera, las secciones para intervenciones solistas pueden generar espacios para la ejecución del solo, en una dinámica que le permita estar sobre el resto del formato.

Por lo anterior, observando las posibilidades que la Bossa Nova ofrece a la guitarra, se puede concluir que la guitarra ha pasado a convertirse en uno de los pilares importantes sobre los cuales se da la construcción de dicho género musical. Así que, para efectos del presente trabajo, en la muestra musical, se buscará dilucidar los aspectos técnicos e interpretativos planteados en este escrito.

## 6.4. EL JAZZ FUSIÓN.

### 6.4.1. Orígenes.

*“Los músicos tocan lo que ocurre en el mundo a su alrededor... y no olviden que hubo mucha violencia en los 60s. John F. Kennedy fue asesinado en 1963, Malcom X, Medgar Mevers, Luther King y Robert Kennedy... Fueron asesinados. Las ciudades estaban al rojo vivo. El movimiento de los derechos civiles, las protestas y la guerra de Vietnam, y por eso la música fue en esa dirección. Algunos de los solos de John Coltrane sonaban como un niño golpeado... Hubo tanta violencia que la música desarrollo un tipo histérico y violento de sonido, que surgió de la música en ese momento.”*

Jackie McLean<sup>35</sup>

La puerta que dio paso a la música fusión se abriría en los años 70's, en la mezcla de los elementos electrónicos usados en el desarrollo de la música Rock, junto con todos los componentes concernientes a la música Jazz. Sumado a esto, una serie de hechos importantes se convertirían en el catalizador del nuevo género.

En los años 1964 y 1975, los E.U. se encontraban una vez más inmersos en una guerra, esta vez, la que se llevó a cabo en Vietnam en el contexto general de la Guerra Fría, un tiempo en el que el peligro inminente a que se desatara la tercera guerra mundial sustentada en ataques nucleares estaba a la orden del día, además de un rezago violento procedente de la lucha a favor de los derechos civiles que buscaban básicamente la igualdad de derechos para aquellos que no los tenían, y que tenía como fin último erradicar definitivamente la discriminación racial, un ideal que no se había podido lograr, a pesar de que ya en 1964 se había firmado un acuerdo en el que a los afro-americanos se les reconocían tales derechos.

---

<sup>35</sup> Ken Burns (2000), *La Historia del Jazz: A Master Piece (Cap. 10)* [Video], Washington: The Jazz Film Project.

Dicho panorama concitaba en la población el deseo ferviente de que se les respetara la vida, dando por resueltas todas aquellas diferencias socio-políticas que les permitiera abrazar la tan anhelada estabilidad emocional que les robaba el hecho de pensar en la posibilidad de que uno de esos hongos radioactivos diera término a la vida en este planeta.

Tales sucesos acarrearón una rara mezcla de ira y pánico que se apoderó de la mayoría de los habitantes norteamericanos, viéndose reflejada en acciones de una contracultura encabezada principalmente por la juventud y sus cultores ideológicos, adoptando en una acción evasiva el uso de las drogas, e implementando nuevas filosofías como la libertad de sexo y las formas filosófico-religiosas de oriente, lo cual se oponía en forma directa a los principios “éticos y morales” de una tradición a la que consideraban la causa de todas sus tragedias.

Este escenario de desigualdad y cruentas batallas permeó ineluctablemente el área de la música, llevando a sus cultores a expresar en sus composiciones todo un mar de sentimientos que con enfurecidas olas arremetía contra el sistema.

Ejemplo de ello fue “*Fables of Faubus*” (Fábulas de Faubus) compuesta por el bajista Charles Mingus, en la cual lanza una fuerte crítica a la actitud del gobernador de Arkansas Orval Faubus, por el escándalo del “*Little Rock Nine*” (Los nueve de Little Rock), en el que la Guardia Nacional por orden del mandatario le impidió el acceso a la escuela a nueve estudiantes negros de la *Little Rock Central High School*, quedando este suceso registrado en la historia como uno de los más negativamente representativos en lo tocante al movimiento de los derechos civiles para el reconocimiento de la América negra. La letra del bajista Charles Mingus expresa lo siguiente:

Fables of Faubus

Oh, Lord, don't let 'em shoot us!  
Oh, Lord, don't let 'em stab us!  
Oh, Lord, don't let 'em tar and feather  
us!

Oh, Lord, no more swastikas!  
Oh, Lord, no more Ku Klux Klan!

Name me someone who's ridiculous, Dannie.  
Governor Faubus!

Why is he so sick and ridiculous?  
He won't permit integrated schools.  
Then he's a fool! Boo! Nazi Fascist  
supremists!

Boo! Ku Klux Klan (with your Jim Crow plan)

Name me a handful that's ridiculous, Dannie  
Richmond.

Faubus, Rockefeller, Eisenhower  
Why are they so sick and ridiculous?

Two, four, six, eight:  
They brainwash and teach you hate.  
H-E-L-L-O, Hello.

Fabulas de Faubus

¡Oh, Señor, no dejes que nos disparen!  
¡Oh, Señor, no dejes que nos apuñalen!  
¡Oh, Señor, no dejes que nos llenen de  
alquitrán y plumas!

¡Oh, Señor, no más esvásticas!  
¡Oh, Señor, no más Ku Klux Klan!  
Cítame a alguien ridículo, Dannie.  
¡El gobernador Faubus!

¿Por qué es un tipo enfermo y ridículo?  
Se opone a la integración en las escuelas.  
¡Entonces es un estúpido! ¡Abajo los nazis  
fascistas que se creen superiores!

¡Abajo el Ku Klux Klan! (con su plan Jim  
Crow)

Cítame a un puñado de tipos ridículos,  
Dannie Richmond.

Faubus, Rockefeller, Eisenhower...

¿Por qué están tan enfermos y son tan  
ridículos?

Dos, cuatro, seis, ocho:

¡Te lavan el cerebro y te enseñan el odio!  
H-O-L-A, Hola.

En 1964, luego que el presidente norteamericano Lyndon Baines Johnson aprobara la *Ley de Derechos Civiles* en la cual se prohibía la discriminación racial, Max Roach y Oscar Brown Jr. crearon la "*Freedom Now Suite*"<sup>36</sup>; un trabajo musical en el que dejaban ver su particular escepticismo. Una voz de protesta frente al panorama que la América negra estaba experimentando, una situación en la que los hechos hablaban todo lo contrario.

Fueron básicamente estos aspectos los que terminaron afectando en forma directa a los músicos norteamericanos que vivieron tan de cerca el problema; por tanto, todo lo que ellos hacían tornaba su música rebelde y violenta en algunos casos, un aspecto social al cual el Jazz no fue ajeno.

Precisamente, uno de los tantos componentes con los que el Jazz se fusionó, "*nació en la década de los cincuenta como una música arrogante y ruidosa*"<sup>37</sup>, sonidos, actitudes y atuendos que retaban la moral de la nación.

El *Rock and Roll* (mecer y rodar) había crecido como el hijo del *Rhythm and Blues* y la música country, que tan afectada como la otra expresaba en su deseo de "libertad" una forma de enrostrar la oposición al conflicto. Era todo un escándalo, ya que los blancos consideraban que este tipo de música los «denigraba a la condición de los negros»:

*"Hemos formado un comité de 20 hombres para acabar con esa música animal de color que es el Rock n´ Roll."*<sup>38</sup>

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE CIUDADANOS

BLANCOS DE ALABAMA

---

<sup>36</sup> Suit, Libertad Ahora.

<sup>37</sup> El País Semanal, *Historia del Rock*. pág. 2

<sup>38</sup> Bud Friedgen (2004), *The History of Rock n´ Roll: Good Rockin´ Tonight. (Cap. 02)* [Video], E.E.U.U. Time Life Video & Television and Warner Bros Entertainment Inc.

*“La obscenidad y la vulgaridad de la música Rock n´ Roll, es obviamente un medio por el cual el hombre blanco y sus hijos son llevados al nivel de los negros.”<sup>39</sup>*

SECRETARIO EJECUTIVO CONSEJO DE CIUDADANOS  
BLANCOS DE ALABAMA

Con excepción de la juventud, nadie en la sociedad blanca aceptaba el nuevo género. Las directivas de los colegios en general estaban escandalizadas con la actitud que los jóvenes estaban asimilando, dado que desde un principio se asoció el rock con el sexo<sup>40</sup>, vestimentas en cuero, rebeldía, etc., cosa que motivaría la edición de material audiovisual por parte de los planteles educativos para mostrar el ideal del buen vestir, el recato y las buenas costumbres que debían caracterizar a sus estudiantes, o de lo contrario no serían aceptados. La juventud estaba recibiendo directamente el impacto del desorden social que la nación estaba experimentando, un aspecto que a la postre se convertiría en uno de los factores psico-emocionales más determinantes en la fusión de ambos géneros, pues para la década de los cincuentas, aquellos que tan solo eran unos adolescentes, en los sesentas serían una generación de jóvenes adultos lo suficientemente dañada como para terminar evadiendo su realidad en acciones de la ya antes mencionada contracultura.

Sin embargo, y pese a semejante panorama, no todo fue siempre tan trágico. La música terminaría por convertirse en el puente que poco a poco iría acercando tanto a “negros” como a “blancos”, derribando enormes barreras raciales que durante años les mantuvo distanciados. Todo esto sucedió, gracias al impacto que estaba produciendo en las personas, debido a que las nuevas propuestas musicales les resultaban de un gran atractivo al público que las estaba

---

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> De allí el término “Rock & Roll” (mecar y rodar).

presenciando. Esto se dio a tal punto, que aún los dirigentes políticos “blancos” querían participar del espectáculo de los “negros”, debido su auge musical.

Poco a poco, en el desarrollo del género fueron apareciendo nuevas propuestas, que a su vez fueron consolidando un acercamiento que, de otra humana forma, habría sido prácticamente imposible lograr.

Por otro lado, y continuando con los elementos característicos del Rock, este género se definió, además de lo anterior, por emplear la electrónica en el formato de sus bandas. El uso del piano acústico se reemplazó por el de los sintetizadores, los órganos eléctricos, *“guitarras electrónicamente amplificadas y otros instrumentos (entre ellos saxofones, trompetas y aún baterías) utilizados a menudo en relación con wah-wah y difuminadores de pedal, ecolettes, cambiadores de fase, moduladores de anillo y unidades de realimentación; vari-tonos, multidivisores, etc.”*<sup>41</sup>. Un nuevo banco de sonidos estaba a la orden del género musical que los popularizó, puesto que la electrónica tuvo su implementación muchos años atrás en las salas de grabación de la música de vanguardia. Tal es el caso de obras como: *“Feuillet Inédit n° 4”* para ondas Martenot del compositor francés Olivier Messiaen, y en películas como *Recuerda* (1945) de Alfred Hitchcock, en donde se utiliza para mostrar el estado de ánimo de los personajes; *Ultimátum a la Tierra (The Day The Earth Stood Still)* de Robert Wise, en donde el theremin se usa para generar suspenso y tensión ante la inminencia extraterrestre; o *“Fantasie”* de Bohuslav Martinù, una obra escrita para theremin, oboe y cuarteto de cuerdas en el año de 1944, años antes de que el rock hiciera su puesta en escena, entre otras.

Por lo anterior no sería válido pensar que el uso de la electrónica corresponde exclusivamente a la música rock, pues según Berendt, al observar más de cerca la historia, es posible descubrir que ya muchos años atrás, antes de que la fusión se diera, la cantante Billie Holiday se había encargado de *“microfonizar”* la voz; el guitarrista Charlie Christian hacia 1939 introdujo la guitarra electrónicamente

---

<sup>41</sup> Berendt. Pág. 76

amplificada; el piano eléctrico fue presentado por primera vez en 1956 por el “organista de jazz Jimmy Smith”, y que la música de concierto de vanguardia del siglo XX introdujo toda una amplia gama de este tipo de instrumentos, además del moderno y muy bien dotado estudio de grabación al cual luego se le atribuyó la categoría de instrumento, porque además del conocimiento técnico referente a los equipos, el sonidista debía tener una sensibilidad similar a la de cualquier otro músico debido a que “...“toca” sus controles y sus aparatos”<sup>42</sup>.

Por lo anterior, los especialistas en el tema consideran que el rock simplemente fue el medio de comunicación a través del cual la electrónica se allegó a las masas, mas no que haya sido el pionero en su uso.

Todo esto sirvió para que, llegado su momento, el famosísimo trompetista de Illinois, Miles Davis lanzara al mercado el trabajo discográfico llamado “*Bitches Brew*” que, según los expertos, daría formal inicio al *Jazz Fusión*. Fue justo allí donde *Miles Davis* haría uso de todo el arsenal de elementos jazzísticos que le acompañaban, para implementarlos al rock en su búsqueda de nuevos horizontes en el desarrollo de su carrera artística, en un género que tanta acogida había despertado en el público joven.

A causa de esto, se desarrolló toda una vertiente que serviría de modelo a las nuevas generaciones de músicos que estaban por venir y que implementarían nuevas formas de fusión con el Jazz. Y ha pasado el tiempo, y el rock ha desembocado en una gran cantidad de subgéneros, como el *Jazz-Funk*, el *Latin-Jazz* y el *Smooth-Jazz*, por ejemplo, hoy por hoy bastante cultivados, entre los cuales, además se encuentra el *Jazz-Rock*.

**6.4.2. Características.** En cuanto a la forma, básicamente se mantiene una estructura libre, en razón al aspecto improvisado que lo caracteriza. Sin embargo, en la elaboración de la obra siempre hay uno o dos temas bien definidos que se van desarrollando a lo largo de esta. En la obra “*On Eagle’s Wings*” del guitarrista

---

<sup>42</sup> Ibíd. Pág. 76-78

Paul Jackson Jr., la estructuración de los temas se encuentra de la siguiente manera: introducción libre, introducción en Dm, tema A, tema B (estribillo), tema A, tema B, tema C (puente - desarrollo), tema D (desarrollo con armonía de la introducción en Re), tema B', tema B'' (variación con armonía de B), tema B.

La percusión. Se mantiene en el justo medio de la fusión, agregando el aspecto de la batería rock, el cual se concentra básicamente en los tambores y el hi-hat, pero agregándole el aspecto sincopado y suavizado del Jazz, dándole un aire distinto.

Instrumentos solistas. Debido a que en el Jazz fusión el aspecto de la improvisación es relevante, también lo es que haya espacio en la obra para que los solistas puedan desarrollar sus propias ideas. En este punto es permitido que cualquiera de los integrantes del grupo pueda tomar ese lugar, por tanto, cualquier instrumento puede asumir los compases destinados a la improvisación.

Como se citaba anteriormente, el uso de la electrónica se hace patente, al punto de ser casi inconcebible el hecho de que haya una guitarra a la que no se le esté modificando su sonoridad de esta manera. Lo mismo sucede para instrumentos de teclado, las voces (cuando las hay), baterías, y en general para cualquier instrumento que conforma la agrupación.

**6.4.3. Recursos interpretativos.** Para efectos del presente análisis, se tomarán en cuenta los recursos interpretativos de la obra "*On Eagle's Wings*" del guitarrista Paul Jackson Jr. (ver ANEXO V), teniendo en cuenta los aspectos más representativos.

Como primera medida, mencionar que la guitarra que se usa en este tema es la eléctrica, lo cual, necesariamente obliga a que esta se encuentre amplificada. Tiene, además, una pequeña modulación en el sonido que emite, por la implementación de efectos como el *Overdrive* (saturación), *Delay* (retardo) y *Reverb* (ambiente de sala). Su técnica está basada en el uso del plectro, principalmente.

Entre los principales recursos usados en esta obra, se encuentran:

- Notas muertas. Se elaboran con un ataque percusivo sobre las cuerdas a medio pulsar, y se usan para dar fluidez a la obra.
- Finger-picking. Una mezcla de técnicas, en donde se emplea el uso del plectro (a manera de pulgar) y los dedos medio y anular. Aquí se busca alcanzar saltos entre cuerdas separadas, quinta y segunda, por ejemplo, y en ocasiones en donde se hacen acordes no rasgueados, buscando un efecto sonoro más suave.
- Glisandos ascendentes y descendentes.
- Palm-muting. Se logra colocando la eminencia hipotenar<sup>43</sup> sobre el puente de la guitarra. Se usa para lograr el efecto de apagado del sonido.
- Bends<sup>44</sup>. Es el efecto que se consigue al tocar una nota y desplazar la cuerda en dirección transversal, para modular la afinación de la nota.
- Notas “Doit” y “Fall”<sup>45</sup>. Se representan en la partitura mediante una pequeña barra transversal que se pone al lado de la cabeza de la nota. Básicamente son *glissandi* sin puntos de partida y/o llegada fijos, en los que se busca un efecto sonoro a manera de *Fill*<sup>46</sup>.

### **Dificultades técnicas.**

- Por ser una obra en la que la guitarra tiene el papel principal, pero que además cuenta con la libertad que provee la improvisación, muchos de los pasajes contienen un cierto grado de virtuosismo en los que el compositor expresa sus ideas. Tal es el caso de la introducción de la obra, que si bien

---

<sup>43</sup> Almohadilla carnosa sobre el lado cubital de la palma de la mano. Recuperado el 03/10/2014, en: [http://www.esacademic.com/dic.nsf/es\\_mediclopedia/7493/eminencia](http://www.esacademic.com/dic.nsf/es_mediclopedia/7493/eminencia)

<sup>44</sup> Curvas.

<sup>45</sup> Las notas “Doit” se ejecutan ascendentemente, mientras que las notas “Fall” se ejecutan descendientemente.

<sup>46</sup> Según el baterista Scott Schroedl, el término se entiende como: “Un breve intervalo en la música, una frase que rellena los espacios vacíos de la música y/o señala el final de una frase. Es como un *mini-solo*”. 1

se desarrolla a tempo rubato, cada una de las partes que lo conforman tienen un alto grado de dificultad técnica.

- Por lo anterior, un elemento que genera complicaciones en la ejecución de la línea melódica de la obra, es el tempo (negra igual a 110 bpm). Entre los aspectos que más dificultades presentan en la interpretación, se encuentran:
  - Agrupaciones rítmicas especiales como: quintillos, seisillos y tresillos de semicorcheas, como en los siguientes compases: nº 1-2 (Figura Nº 26), 5-7 (Figura Nº 27), 12-14 (Figura Nº 28), 107 (Figura Nº 29), 116 (Figura Nº 30), 136-137 (Figura Nº 31), 141-143 (Figura Nº 32).



Figura Nº 28



Figura Nº 29

12

13

14

*Figura N° 30*

107

*Figura N° 31*

116

*Figura N° 32*

Dm9

136

137

*Figura N° 33*



Figura N° 34

- El uso de escalas pentatónicas ejecutadas en dos notas por cuerda, como en el caso de los compases n° 14 (Figura N° 28), 107 (Figura N° 29), 116 (Figura N° 30).
- Ornamentos como: appoggiaturas sobre semicorcheas, notas “Doit” y “Fall” (compases n° 66-67)



Figura N° 35

- El uso de fusas en el desarrollo del estribillo en notas dobles con intervalos de 8ª justa, sumado a los saltos entre cuerdas en intervalos de 4ª justa, 5ª justa, 6ª menor y 7ª menor. Dificultades de este tipo se presentan especialmente a partir del compás n° 146 al 151.



Figura N° 36

147

Dm9

148

149

Gm7

150

Em7(b5) A7

151

Figura Nº 37

**6.4.4. El papel de la guitarra.** Existen dos papeles que la guitarra desarrolla en el momento que le corresponda dentro de este género: sección rítmica y melódica<sup>47</sup>, pero para el caso de la obra de Paul Jackson Jr., la guitarra es el instrumento en el que se desarrolla la melodía, de principio a fin.

Partiendo del título de la obra, el cual traduce al idioma español “Sobre Alas de Águila”, el intérprete puede entender que se trata de una elaboración musical que genera a través de su escucha una sensación de ligereza y libertad. Es así como desde los primeros compases se puede percibir dicha sensación en la ejecución de las ideas introductorias que sutilmente conducen al tema A.

<sup>47</sup> Sección rítmica: es el nombre que recibe la agrupación de instrumentos como la batería, el bajo, la guitarra y el piano, siempre y cuando no pasen a elaborar melodías. Sección melódica: es la parte de la agrupación que contiene los instrumentos melódicos (saxofón, trompeta, trombón, etc.).

En los temas A y B se introducen las ideas básicas que más adelante se van a desarrollar. Por ende, las propuestas melódicas se exponen haciendo uso de pocos elementos rítmico-melódicos.

En la segunda ocasión en la que se plantean el tema A, ya se empieza a notar un pequeño desarrollo a partir del compás nº 72. A partir de allí hay que prestar especial atención a recursos interpretativos como glissandos, notas “*Doit*” y “*Fall*”, que se emplearán durante esta sección. Se plantea nuevamente el tema B.

Al llegar tema C (puente - desarrollo), la intencionalidad de la composición varía, iniciando un desarrollo rítmico-melódico que abre paso al virtuosismo a través del cual se va desarrollando la idea temática que poco a poco va conduciendo al clímax de la obra. Es en este punto en donde convergen la mayoría de los elementos interpretativos citados anteriormente.

Por lo anterior, y con la intención de mostrar el resultado sonoro que se obtiene en la interpretación de la composición de Paul Jackson, el autor de la presente monografía hará el esfuerzo de reproducir los aspectos interpretativos anteriormente citados.

## 6.5. LA RUMBA FLAMENCA.

Considerado patrimonio inmaterial de la humanidad, el Flamenco es una música grandiosa; llena de expresión, de dolor y de duende<sup>48</sup> (como dirían sus cultores) en la que se transmite el sentir de las generaciones que sirvieron como puente para que tan grandioso esfuerzo resonara con vigoroso eco hoy.

El flamenco durante mucho tiempo ha trazado un derrotero por el que han transitado varios de los más importantes representantes de este género. Es entonces cuando escuchamos hablar de Ramón Montoya, Antonio Chacón, la Niña de los Peines, Tomás Pavón, Imperio Argentina, Pepe Marchena, Carmen Amaya, Manuel Vallejo, Sabicas, Manuel Serrapí (el Niño Ricardo), Camarón de la Isla y Francisco Sánchez (mejor conocido como Paco de Lucía), por citar solo algunos. Personajes que tallan el Flamenco, encumbrándolo cual lámpara que brilla para iluminar el sendero artístico de aquellos que bullen de emoción al escuchar las tonás de tan precioso arte. No obstante, sus orígenes están mucho más atrás, enraizados en un amasijo de costumbres y aportaciones que fueron dando lugar a lo que hoy por hoy se conoce como flamenco.

**6.5.1. Orígenes.** Según los flamencólogos, el género tiene sus raíces en ciertos momentos históricos en los cuales se fue consolidando. Existen varias clasificaciones de las cuales se tomará en cuenta la del musicólogo e investigador Faustino Núñez<sup>49</sup>, por ser la más exacta. En la periodización (como él la llama) del flamenco, inicialmente se debe aclarar que ha habido una época oscura en el desarrollo del flamenco, a razón de las aportaciones particulares que se han llevado a cabo en épocas pretéritas a 1860, puesto que, por falta de información fehaciente, estas no han sido las más objetivas. La clasificación según los datos

---

<sup>48</sup> Encanto misterioso e inefable (RAE), feeling o sentimiento; como lo llamaríamos por estas latitudes.

<sup>49</sup> Musicólogo de la Universidad de Viena, 1985. Y Licenciado en Musicología, 1989 en la misma universidad. Además es presidente de la asociación Antonio Gades.

adquiridos en este último tiempo con la ayuda de los recursos tecnológicos actuales, es la siguiente:

- 1er periodo. Preflamenco ó protoflamenco (1749 – 1812). La puntualización del periodo corresponde básicamente a dos etapas. La primera, que corresponde a la fecha de 1749, en la cual se da la gran prisión de los gitanos en los tres principales arsenales de España, hecho que coadyuvo a la cristalización del género. Y la segunda, correspondiente a la fecha de 1812, por haberse descubierto unos documentos que prueban que, si bien el Flamenco aún no existía como tal, las músicas que había en aquella época contribuirían al desarrollo del mismo, y porque además aparece la tonadilla como respuesta a la música francesa que, al parecer, mucho gustaba por aquellos tiempos.
- 2do periodo. (1812-1847). Fechado gracias a un anuncio que aparece en un periódico de 1947 con el título de “Cantante Flamenco” el cual habla de la Lázaro Quintana, que al parecer es sobrino del gran bailarín bolero Luis Alonso y del gran cantaor “El Planeta” según lo confirman los investigadores Antonio Barberán y Manuel Bohórquez, respectivamente. Es además la primera vez que en este periódico se habla de flamenco como música. Es un periodo que sirve a la cristalización de estilos como la rondeña, la serrana, las livianas o las seguriyas de Pedro Lacambra, las rondeñas, las malagueñas, entre otras, y que irá dando forma al flamenco propiamente dicho. Es además el periodo en el que se incrustan los jaleos<sup>50</sup>, los cuales a su vez imprimen carácter al género.
- 3er periodo. (1847-1864). Considerado una de las etapas más importantes, debido a que durante este periodo aparecen figuras (cantaos principalmente) de renombre para el flamenco, como: El Fillo, El Planeta, Juan de Dios, Farfán. Se da también el regreso del cantaor Silverio

---

<sup>50</sup> Según la RAE: “Animar con palmadas, ademanes y expresiones a los que bailan, cantan, etc.”

Franconetti de su gira por América, quien fue uno de los personajes que profesionalizó el flamenco.

- 4to periodo. La época de los cafés cantantes (1864-1922), fechada así por el regreso de Silverio y el concurso de cante jondo de Granada organizado por Manuel de Falla y García Lorca. Es un periodo muy importante dada la profesionalización del flamenco. Silverio Franconetti, uno de sus grandes promotores, junto a un buen número de flamencos contribuyeron a la cristalización definitiva de todos los estilos pertenecientes al flamenco. Por tal motivo, a este periodo se le conoce hoy como: “la edad de oro del flamenco”.
- 5to periodo. (1922-**1936** -La fecha de la guerra civil española-) También conocido como la época de la ópera flamenca<sup>51</sup>. Fue una época especial para la actuación de grandes hitos del flamenco, entre los cuales se encuentran: Tomás Pavón, Pastora Pavón (La niña de los peines), Manuel Vallejo, Pepe Marchena, entre otros. Personajes que contradecían por completo la premisa de De Falla de que el flamenco estaba en decadencia.
- 6to. Periodo. (hasta 1954) Una época dura, en razón a que la guerra civil ya estaba en furor. La segunda fecha hace referencia a la grabación de un trabajo discográfico llamado “Antología del Cante Flamenco”<sup>52</sup> puesto en vinilo por la compañía discográfica Hispavox, el cual marcaría un antes y un después en la historia del flamenco.

Se da también por esta época un de vuelta a los orígenes, donde el famosísimo cantaor Antonio Mairena inicia una defensa del flamenco en una dirección bastante cargada de gitanismo, razón por la cual todo lo que de allí en adelante se habló del flamenco tuvo que ver con esta visión, en

---

<sup>51</sup> A pesar de que formalmente se iniciara en el año de 1927, no se fecha este periodo así, dada la importancia del esfuerzo de Falla y Lorca por rescatar las raíces flamencas.

<sup>52</sup> Unos discos grabados por el guitarrista Perico del Lunar, quien había sido guitarrista de grandes figuras como Antonio Chacón y de los grandes representantes de la ópera flamenca y los cafés cantantes.

donde lo “puramente flamenco” provenía única y exclusivamente del “pueblo Gitano”, en un desconocimiento total de todos esos cantos anteriores de los cuales, aún hoy, no se conserva registro alguno.

- 7mo Periodo. (hasta 1973) La llamada época del mairénismo o regreso a los orígenes (teniendo en cuenta la fecha anterior). Sin embargo, hacia el año de 1973 se da la grabación del disco “Fuente y Caudal” del guitarrista Paco de Lucía, y en conjunto con el trabajo de Manolo Caracol (Caracol de la Isla), Manolo Sanlúcar y Enrique Morente. Todos ellos implementan en sus formatos instrumentos que no son propios del flamenco, proyectándolo con mucha fuerza al mundo, a un enorme público que gustoso acude a presenciarlo en sus escenarios. Esto se da, según Núñez, aproximadamente hasta el año de 1992 en el que se da “La Expo”<sup>53</sup>.
- 9no Periodo. (de 1992 en adelante) Es una época en la que el propio Núñez hace referencia al hecho de que cada cual hace lo que bien le parece, puesto que las fusiones llegan a tal punto, que termina por perderse la esencia del flamenco. (Núñez 2012-2013)

### **Origen del término.**

¿Qué quiere decir la palabra flamenco?

Es necesario aclarar que son muchas las acepciones que hay del término, y que durante mucho tiempo ha habido dificultades de tipo documental para poder establecer con exactitud su procedencia, así como del género mismo. Es por lo anterior que solo serán citadas algunas de las más reconocidas.

Según el diccionario de la real academia española, se define de la siguiente manera:

1. adj. Natural de Flandes. U.t.c.s.

---

<sup>53</sup> Un evento organizado en Andalucía para mostrar al mundo la grandeza de España.

2. adj. Perteneiente o relativo a esta región histórica de Europa.

El DCECH<sup>54</sup> lo define de dos formas:

- La evolución etimológica. Toma la palabra “flama” (idioma occitano) como derivada de “flaming” (idioma neerlandés), a la cual se le agrega el sufijo “enc” (de color rojo), denotando así, a una persona con la tez colorada, como supuestamente son los verdaderos flamencos.
- La evolución semántica. Se define el término “flaming” como gallardo, de aspecto provocativo, de allí pasa a tomarse como aire agitanado y por ende canto agitanado, por su supuesta relación con el pueblo gitano. (González 2012)

Otra de las definiciones importantes se encuentra enraizada en el hecho de que la palabra flamenco tiene su procedencia en el vocablo (probablemente Árabe) “*Falamencun ó Felah Men Encun*”, que quiere decir “Cante de Labradores o Vosotros Labradores”<sup>55</sup>. Según Rogelio Reguera, quien apoyándose en historiadores como D. Cándido y G. Villajos, aduce que el origen del término podría derivar de los cantos de labranza que se llevaron a cabo en la región central y sur central de la península Ibérica.

Una última definición, es la que aparece en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (DEIF), de la siguiente manera:

*“Aplicase al conjunto y cada una de las formas de expresión de una cultura española, genuina y arraigada en Andalucía que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, a la que se le reconoce entidad de arte específico; y por extensión a la música influenciada por sus valores estéticos y aires singulares, al ballet, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, incluso al talante*

---

<sup>54</sup> Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico.

<sup>55</sup> Rogelio Reguera. Historia y Técnica de la Guitarra Flamenca. Madrid 1990.

*humano de los mismos y de las personas que gustan de su manifestación, así como la vestimenta usada por sus ejecutantes”.*

### **¿Cómo nació?**

Por su parte, el musicólogo Rogelio Reguera<sup>56</sup> apunta a que el origen del término es de origen árabe, pues su nacimiento se dio en la región de *Al Ándalus* (hoy Andalucía), que por ser la ciudad más cosmopolita de la Hispania (como la llamaban los romanos), era la puerta del intercambio cultural y de desarrollo de la región del “Paso de Occidente” como era conocida.

El musicólogo y flamencólogo Faustino Núñez, hace referencia al hecho de que la música flamenca se desarrolla en Andalucía, Jerez y Sevilla, Málaga, Granada, Jaén (Linares), Almería, Huelva, 2 provincias no andaluzas que han dado sus aportes al flamenco, como lo son: Extremadura y Murcia. Que es una música con raíces atlánticas, como él mismo cita:

*“El flamenco es un gran pisto de muchas influencias que la historia oficial nos quiere vender como música racial. No, el flamenco no solo no es racial, sino que el flamenco es mestizo, absolutamente mestizo. Yo no conozco una música tan mestiza como el flamenco, tan mezclada como el flamenco. Tiene elementos de todas las culturas que pasaron por esa encrucijada de la humanidad que fue Cádiz y la Bahía, y Jerez, y Lebrija, y Utrera, y Sevilla y Málaga.”<sup>57</sup>*

Para Núñez es importante resaltar las raíces americanas que se han constituido en una importante base para el desarrollo del flamenco, al punto que él mismo cita:

*“...no solo los cantes de ida y vuelta son americanos; todo el género flamenco en cierta forma está cubierto un poco por la influencia americana; y no es de*

---

<sup>56</sup> Doctor. Of American Ethnical Heritage <<A.H.C.>> de la Universidad de los Pueblos de Las Américas en New York, 1976. Diploma de The International who’s who in Music, en Cambridge (Inglaterra).

<sup>57</sup> Faustino Núñez. "El reloj que nunca atrasa. De las habaneras a los tangos flamencos". Conferencia III Ciclo Catalunya Arte Flamenco. Fragmento en video. Visto en: [https://www.youtube.com/watch?v=wJ\\_Z-1jTsO0&index=125&list=PL7DE923263BDCFC9F](https://www.youtube.com/watch?v=wJ_Z-1jTsO0&index=125&list=PL7DE923263BDCFC9F)

*extrañar, debido a, como decía antes, a que, esta provincia gaditana y la provincia sevillana estuvieron muy en contacto durante muchos siglos con América y de ella dependían. Las riquezas que llegaban de América desembarcaban en Cádiz y llegaban a toda Europa...*<sup>58</sup> Llegando también con dichas riquezas toda una influencia musical.

Cuando Núñez cita que el flamenco no es racial sino mestizo, ataca el aspecto eurocentrista, dejando de manifiesto que la influencia latinoamericana aporta grandes elementos al desarrollo de esta música, colocando el hacha sobre la raíz del mito de que los pueblos europeos son los únicos que aportan desarrollo. Queda claro que el contacto que España tuvo con el nuevo mundo fue un aspecto determinante en la cristalización del género.

**6.5.2. Características del género.** La rumba flamenca es uno de los varios estilos flamencos que comúnmente se ha denominado cante de ida y vuelta, debido a que en los viajes que se llevaron a cabo de España<sup>59</sup> ha tierra de "Indias", de *vuelta* a casa, sus propias músicas resultarían afectadas por el contacto establecido con dichas culturas. Por esta razón, la *rumba flamenca* figura como un estilo derivado de los géneros transatlánticos que desembarcaron en puerto español hacia los años de 1820, más específicamente de la guaracha cubana, y no de la rumba cubana como normalmente se ha creído.<sup>60</sup>

Como se puede ver en la Figura N° 36<sup>61</sup>, la rumba flamenca está escrita en compás de 4/4, y siempre se encuentra acentuada en los tiempos uno y dos del compás. Además, es la base para el acompañamiento, tanto para la percusión, como para la guitarra.

---

<sup>58</sup> Faustino Núñez. Flamenco en Red Superior. Conferencia: Música de ida y vuelta. En video: Visto en: <https://www.youtube.com/watch?v=bOjEh0t-rXQ>

<sup>59</sup> Sevilla y Cádiz, principalmente, ya que estos fueron los puertos americanos de Europa. Ibid.

<sup>60</sup> Faustino Núñez. Música de ida y vuelta.

<sup>61</sup> Algunas variantes rítmicas de la *Rumba Catalana* que es la base de la *Rumba Flamenca*.

La armonía en la rumba flamenca, como su nombre lo indica, tiene su carácter flamenco, siendo fundamental la cadencia andaluza (cadencia frigia) en su ejecución, que es lo que Núñez define como la “reinterpretación en clave artística” de los géneros americanos que darían paso al surgimiento de la rumba flamenca. Como es un aspecto repetitivo en el estilo, eso hace que termine convertido en un obstinado. La cadencia es la siguiente: i – VII –



Figura N° 38

VI – V7, los tres primeros correspondientes a la escala menor eólica y el último se toma como préstamo modal de la escala menor armónica. En la actualidad, producto de la popularización de géneros como el Jazz, el flamenco bebe de sus elementos constitutivos incorporándolos casi como un hecho inherente a su estructura.

La rumba flamenca es un estilo flamenco que se cultiva como canción, baile o instrumental. Sus formatos contienen el del clásico flamenco (guitarra, palmas, zapateado y voz), no obstante, existen otros que se caracterizan por la diversidad de instrumentos. Un ejemplo claro de ello, se puede ver en el trabajo discográfico “Fuente y Caudal”, del guitarrista Paco de Lucía, en el que se incluyen instrumentos que no hacen parte de la organología del flamenco, como lo son: el bajo eléctrico, el cajón peruano y los bongos, generando nuevas posibilidades sonoras para el flamenco. Dicho acontecimiento abrió paso a la inclusión de instrumentos como la batería y la flauta travesa; otros de origen árabe como el yembé, o hindúes como la tabla, entre otros.

En la actualidad, el flamenco es una música prolífica, en donde el aprovechamiento de las mezclas con otros géneros musicales conlleva un amplio repertorio, así como de agrupaciones que le aportan.

Muestra de ello es el mismo Paco de Lucía, quien inició el movimiento revolucionario en el flamenco, y que en su ya mencionado trabajo discográfico *“Fuente y Caudal”*<sup>62</sup> incluye la obra que le lanzó a la fama; una rumba flamenca llamada *“Entre dos aguas”*, fue la que terminó convirtiendo al flamenco en una música universal.

Sumados a la ola expansionista, intérpretes como Pepe Habichuela, Enrique de Melchor, Tomatito, Vicente Amigo, por citar solo algunos, también cultivan este estilo, siendo bien difundido entre los palos flamencos más conocidos mundialmente.

El Flamenco es en la actualidad una música muy prolífera que ha venido alcanzando un alto nivel de desarrollo a lo largo de los años, y en especial en el último cuarto del siglo XX, que es el periodo en el que el flamenco alcanza su más alto auge.

**6.5.3. Recursos interpretativos.** La guitarra flamenca, en este aspecto es una de las más llamativas. Dada la particularidad de su desarrollo, con el tiempo se ha ido implementando una cantidad de recursos exclusivos del género.

Para efectos del presente análisis, se tomará en cuenta la obra del maestro Vicente Amigo, *“Tres notas para decir te quiero”* (ver ANEXO VI).

Los principales recursos a tener en cuenta son:

- El abanico. Es un tipo de rasgueo de características especiales por la forma en que se mueve la mano derecha. El abanico se consigue a partir de un movimiento transversal de los dedos pulgar, anular e índice con relación a las cuerdas. El dedo pulgar inicia atacando las cuerdas en dirección de la primera a la sexta, seguido del ataque que en sentido contrario hacen los dedos anular e índice (o medio-índice). Este movimiento hecho

---

<sup>62</sup> El primer trabajo discográfico de Paco de Lucía (1973) en donde se implementarían nuevos elementos en la ejecución del flamenco.

cíclicamente en un ataque regular de las cuerdas es lo que configura el rasgueo abanico en el flamenco.

- Rasgueo. Existe otro tipo de rasgueo característico del flamenco, muy usado en la rumba, que consiste en un movimiento sincronizado de los dedos meñique, anular, medio e índice en dirección de la sexta a la primera cuerda. Dependiendo de la sonoridad buscada, el movimiento se puede hacer con menos dedos (anular, medio e índice, por ejemplo) y/o se puede completar con un movimiento hecho en sentido contrario por el dedo índice.
- Percusiones sobre la tapa armónica. Son golpes característicos flamencos, los cuales se logran golpeando la tapa armónica por debajo de la primera cuerda. Los dedos usados para dicha tarea son: anular, medio, o el conjunto medio-anular.

Otro golpe característico es el que se hace golpeando la tapa armónica con el revés del dedo índice o el dedo anular, por encima de la sexta cuerda, el cual se usa para resaltar un acorde en un tiempo específico de la obra.

**6.5.4. El papel de la guitarra.** En la obra del maestro Vicente Amigo, claramente se evidencia la participación de la guitarra como el instrumento protagonista. El compositor dedica sus líneas melódicas alrededor del desarrollo temático de la obra, la cual se encuentra elaborada en forma libre, de la siguiente manera: introducción, tema A, tema B, tema A, tema C, tema A, coda. Cabe resaltar que los temas B y C pueden ser secciones improvisadas, en las que el intérprete tiene la libertad de exponer sus propias ideas con base en la armonía sugerida en cada una de ellas.

El papel de la guitarra en esta obra tiene una participación muy vivaz, en la que el uso de los matices va dándole a cada sección una intención especial, a través de la cual va alcanzando su desarrollo. Después de una efusiva introducción, la obra

en su tema A sugiere a través de sus compases una entrada alegre, por medio de una idea melódica en la que poco a poco se va conduciendo a un desarrollo progresivo.

En el tema B, la agrupación se reduce dinámicamente para generar un ambiente intimista, en el que la melodía es ejecutada con la yema del dedo pulgar para suavizar la línea melódica y ponerse a tono con el resto de la atmosfera. No obstante es un pasaje lleno de ligereza y fuerza, gracias al uso de las escalas rápidas de los compases nº 53, 54 y 62 (Figura Nº 39) y a las *appoggiaturas* usadas en los compases nº 56 al 60 (Figura Nº 40). Se retoma el tema A desde una dinámica mayor a la expuesta en la primera ocasión, para ir conduciendo la obra en un creciente desarrollo.



Figura Nº 39



Figura Nº 40

En la sección del tema C, la guitarra hace su intervención con una dinámica mayor a la planteada en el tema B, iniciando de inmediato con escalas rápidas, a las que se le agregan percusiones sobre la tapa armónica (compás nº 70. Figura Nº 41)



*Figura Nº 41*

Finalmente, se reexpone el tema A para conducir a la coda, que es la sección en la que la obra alcanza su clímax.

En conclusión, la obra del maestro Vicente Amigo es una pieza musical en donde el desarrollo es su aspecto fundamental. Por tal motivo, el autor del presente escrito, en la fase interpretativa se limitará a la reproducción de la obra, procurando respetar los parámetros compositivos e interpretativos de la obra del maestro Vicente Amigo.

## 7. CONCLUSIONES

Para el autor, en el campo de la experiencia personal, acercarse a los géneros musicales tratados en el presente trabajo desde una óptica crítica ha representado una práctica enriquecedora, tomando en cuenta que ha sido el resultado de un proceso de desarrollo en el cual han intervenido muchos factores. Uno de ellos es el gran aporte de la academia, que se torna para cualquier músico en un elemento fundamental que debe conducir al desarrollo del inmenso potencial que radica dentro de sí. Poder entender los elementos que configuran la música debe ser la meta de todo músico, por tal motivo, el interés del presente escrito fue tratar de vislumbrar, mediante el análisis de cada una de las obras propuestas, algunos de los componentes que se pueden encontrar en obras similares.

Por otra parte, se muestra la guitarra como un instrumento que se ha adaptado muy bien a los géneros de las obras estudiadas, dando luces respecto a la forma en que se desempeña, al observar factores como el pulso de la obra, que demarca las particularidades de la Bossa Nova, la Rumba Flamenca o el Jazz Fusión a pesar de que los tres se escriben en compás de 4/4.

Se mostró además, la importancia de interiorizar el pulso correspondiente al género de cada una de las obras como un elemento facilitador de la labor interpretativa, a través del cual el músico puede unificar los criterios que le brindan la lectura formal (rítmica, estructura de la obra, armonía, tempo, etc.) de la partitura, con los elementos técnicos e interpretativos que con el tiempo va adquiriendo.

Interpretar correctamente una pieza musical siempre ha demandado mucho más que habilidades físicas para ser asertivos al momento de hacerla sonar, se trata de que el ejecutante pueda acceder a la raíz misma de las obras que interpreta, sin despreciar los logros técnicos, ya que son un elemento facilitador del

desempeño del intérprete. Se trata de abrirse a una disposición para escuchar los cultores originales del bien que de ellos hemos tomado prestado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abadía M, G (1983). *Compendio General del Folklore Colombiano*. Bogotá, Colombia. Biblioteca Banco Popular.
- Areiza L. y García J (*Sin fecha*). *Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad. X Congreso Nacional de Sociología*. Ponencia, Universidad ICESI. Recuperado el 14/10/2014, de:  
[http://www.icesi.edu.co/congreso\\_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf](http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf)
- Burns K. (2000), *La Historia del Jazz: A Master Piece* (Cap. 10) [Video], Washington: The Jazz Film Project.
- Chapman R, (2003). *Enciclopedia de la guitarra: Historia, géneros musicales, guitarristas*. Editorial Diana. México, D.F.
- Friedgen B. (2004), *The History of Rock n´ Roll: Good Rockin´ Tonight*. (Cap. 02) [Video], E.E.U:U. Time Life Video & Television and Warner Bros Entertainment Inc.
- Galindo P. (Ed.) (1906). *Música, Cultura y Pensamiento. Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima* [Vol. 1]. Recuperado en junio de 2013, de:  
[http://www.academia.edu/3659805/Revista\\_M%C3%BAsica\\_Cultura\\_y\\_pensamiento\\_Vol\\_1](http://www.academia.edu/3659805/Revista_M%C3%BAsica_Cultura_y_pensamiento_Vol_1)
- Garçon I. et al (2014). *O Brasileiro do século*.
- Gava J. (2002). *A Linguagem Harmonica Da Bossa-Nova*. Editora Unesp, São Paulo, Brasil.
- Giráldez A. (*Sin fecha*). *Breve historia de la guitarra eléctrica*. Recuperado en febrero de 2015, de:

<http://leer.es/documents/235507/242734/brevehistoriaguitarraelectrica2.pdf/321ab956-420b-43e2-86d1-126c0c34fa7e>

- Montalvo F. y Pérez J (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura*. Bogotá, Colombia. Recurso digital.
- Núñez F. (2011). "El reloj que nunca atrasa. De las habaneras a los tangos flamencos". Conferencia III Ciclo Catalunya Arte Flamenco. Fragmento en video. Recuperado en julio de 2014, de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=wJ\\_Z-1jTsO0&index=125&list=PL7DE923263BDCFC9F](https://www.youtube.com/watch?v=wJ_Z-1jTsO0&index=125&list=PL7DE923263BDCFC9F)
- Núñez F. (2011). *Flamenco en Red Superior. Conferencia: Música de ida y vuelta*. Recuperado en julio de 2014, de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=bOjEh0t-rXQ>
- Reguera R. (1990). *Historia y Técnica de la Guitarra Flamenca*. Madrid, España. Editorial Alpuerto S.A.
- Ríos O, Tovar J. & Ceballos L (2008). *Propuesta Interpretativa de la Música Andina Colombiana en Formato de Cuarteto Típico Colombiano* (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira. Risaralda, Colombia. Recuperado en febrero de 2015, de:  
<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/1612/1/78138861R586.pdf>

# ANEXOS

## ANEXO 1 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva

Score

### Río de Oro

(Pasillo Lento)

Compositor: Leonardo Gomez Silva

Adaptación para trío típico  
colombiano: Daniel López

Andante ♩ = 76

The score is for a typical Colombian trio consisting of Bandola, Tiple, and Guitarra. It is in 3/4 time, key of D major, and marked Andante with a tempo of 76 beats per minute. The score begins with a repeat sign. The Bandola part starts with a melody in the first measure, marked *p*, and continues with a similar melody in the second measure, marked *mp*. The Tiple part is silent in the first measure and then provides harmonic support with chords in the second measure, marked *p*. The Guitarra part is silent in the first measure and then provides harmonic support with chords in the second measure, marked *mp*. The score continues for several measures, with the Bandola part playing a melody and the Tiple and Guitarra parts providing harmonic support. The score ends with a final measure marked *mf*.

Bandola

Tiple

Guitarra

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

# ANEXO 2 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva

2

## Río de Oro

13 *accel. e cresc.* *rit.* *dim.* 1.

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

17 *accel. e cresc.* **Allegro** ♩=174

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

21

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

# ANEXO 3 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva

3

## Río de Oro

25 *pizz.*

Bnd. *mp*

Tpl. *mp*

Gtr. *mp*

29 *cresc.*

Bnd. *f*

Tpl.

Gtr. *mf*

33 1. *mp* *mf* 2. *f* *mf* *f*

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Bnd. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The score is divided into three systems. The first system starts at measure 25 and includes a *pizz.* instruction. The second system starts at measure 29 and includes a *cresc.* instruction. The third system starts at measure 33 and includes first and second endings. Dynamic markings include *mp*, *f*, and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

# ANEXO 4 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva

4

## Río de Oro

37

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system covers measures 37 to 40. The Bnd. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tpl. part consists of a rhythmic accompaniment of chords with accents. The Gtr. part provides a bass line with eighth notes and rests.

41

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

*mf*  
*mp*  
*mf*

This system covers measures 41 to 44. The Bnd. part continues the melodic line. The Tpl. part has a consistent rhythmic pattern with accents, and the dynamic *mp* is indicated. The Gtr. part has a dynamic *mf* and includes a double bar line in the first measure.

45

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

*f*  
*cresc.*  
*f*

This system covers measures 45 to 48. The Bnd. part has a dynamic *f*. The Tpl. part continues with chords and accents. The Gtr. part features a *cresc.* marking and a dynamic *f* in the final measure.

# ANEXO 5 Río de Oro – Leonardo Gómez Silva

5

Río de Oro

*rit.*

49

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Andante ♩ = 76

53

Bnd.

Tpl.

Gtr.

D.S. al Coda

# ANEXO 6 Bochica – Francisco Cristancho

## Bochica (Bambuco)

Francisco Cristancho  
Adaptación: John Smith Barrios

♩. = 98

Guitarra

*mf*

Gtr.

6

Gtr.

12

1. 2.

Gtr.

18

*p cresc.*

Gtr.

24

Gtr.

30

*f*

Copyright 2012 ©

# ANEXO 7 Bochica – Francisco Cristancho

2

## Bochica

The musical score is written for guitar (Gtr.) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music, each labeled 'Gtr.' on the left. The first staff begins at measure 35 and includes a first ending bracket with a '2.' marking. The second staff starts at measure 40. The third staff starts at measure 46 and features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) with a hairpin. The fourth staff starts at measure 52 and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth staff starts at measure 57 and features a *f* (forte) dynamic marking. The sixth staff starts at measure 62. The seventh staff starts at measure 67 and includes first and second ending brackets with '1.' and '2.' markings respectively. The piece concludes with a double bar line at the end of the second ending.

# ANEXO 8 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

Score

## Pa' los tres

Jorge Andrés Arbeláez  
Adaptación para trío típico  
colombiano: Daniel López

♩. = 120

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Bandola, Tiple, and Guitarra. The second system includes staves for Bnd., Tpl., and Gtr. The third system includes staves for Bnd., Tpl., and Gtr. The score is in 6/8 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Bandola  
*f*

Tiple  
*mf*

Guitarra  
*mf*

Bnd.  
*mp*

Tpl.  
*mf*

Gtr.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

© 2014

# ANEXO 9 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

2

Pa' los tres

12

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The Bnd. part starts with a whole rest in measure 12, followed by a melodic line in measures 13-15. The Tpl. part features a steady accompaniment of chords. The Gtr. part plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 12-13, then moves to a chordal accompaniment in measures 14-15.

16

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The Bnd. part continues its melodic line. The Tpl. part maintains its chordal accompaniment with some melodic movement. The Gtr. part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

20

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. The Bnd. part has a melodic line with some rests. The Tpl. part continues with chords. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with some rests.

# ANEXO 10 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

3

## Pa' los tres

The musical score is divided into three systems, each with three staves labeled Bnd., Tpl., and Gtr. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system starts at measure 24. The Bnd. part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tpl. part provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. The Gtr. part has a bass line with quarter and eighth notes. The second system starts at measure 28. The Bnd. part continues with a melodic line, including a dotted quarter note. The Tpl. part features a consistent eighth-note accompaniment. The Gtr. part has a steady bass line. The third system starts at measure 32. The Bnd. part includes a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The Tpl. part continues with chords and some eighth-note patterns. The Gtr. part has a bass line with quarter and eighth notes.

# ANEXO 11 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

4

Pa' los tres

36

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system contains measures 36 through 39. The Bnd. part starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tpl. part consists of a steady eighth-note accompaniment with chords. The Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

40

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system contains measures 40 through 43. The Bnd. part continues the melodic line with some grace notes. The Tpl. part maintains the eighth-note accompaniment. The Gtr. part has a similar rhythmic pattern to the previous system.

44

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system contains measures 44 through 47. The Bnd. part features a melodic line with a first ending bracket over the final two measures. The Tpl. part continues with the eighth-note accompaniment. The Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

# ANEXO 12 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

## Pa' los tres

48 *rit.*

Bnd.

Tpl.

Gtr.

52 *rit.* **Presto** ♩ = 180

Bnd.

Tpl.

Gtr.

*mf*

*mp*

*mp*

56

Bnd.

Tpl.

Gtr.

# ANEXO 13 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

6

Pa' los tres

60

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system contains measures 60 through 63. The Bnd. part features a melodic line with a trill in measure 60 and a sixteenth-note run in measure 63. The Tpl. part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Gtr. part has a steady eighth-note accompaniment.

64

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

*f*  
*mf* *mf*  
*mf*

This system contains measures 64 through 67. The Bnd. part starts with a rest in measure 64 and then plays a melodic line. The Tpl. part features a rhythmic pattern of chords with dynamic markings of *mf*. The Gtr. part continues with an eighth-note accompaniment.

68

Bnd.  
Tpl.  
Gtr.

This system contains measures 68 through 71. The Bnd. part has a melodic line that ends with a double bar line in measure 71. The Tpl. part consists of a series of chords. The Gtr. part continues with an eighth-note accompaniment.

# ANEXO 14 Pa' los Tres – Jorge Andrés Arbeláez

## Pa' los tres

72

Bnd.

Tpl.

Gtr.

1. *rit.*

76

Bnd.

Tpl.

Gtr.

2. *rit.*

**D.C. al Fine**

**Fine**

80

Bnd.

Tpl.

Gtr.

# ANEXO 15 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim

## CHEGA DE SAUDADE

Compositor: Antonio Carlos Jobim

Tanscrição: Daniel López

INTRO

SOPRANO

G<sup>mi9</sup> G<sup>mi9</sup> A<sup>7(b5)</sup>

S. 5 D<sup>mi9</sup> D<sup>mi9/C</sup> E<sup>7</sup> B<sup>b</sup>mi<sup>6</sup> A<sup>7(b5)</sup>

S. 9  D<sup>mi9</sup> E<sup>b9</sup> A D<sup>mi9</sup> E<sup>7</sup>

Vai min - ha \_\_\_ tris - te - za, e diz - a e -

S. 15 B<sup>b</sup>mi<sup>6</sup> A<sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sup>mi9</sup> E<sup>9</sup>

- la que \_\_\_ sem e - la não po - de ser,

S. 19 D<sup>mi9</sup> G<sup>#</sup>oi<sup>m(5)</sup> A<sup>mi7</sup> A<sup>mi9</sup> E<sup>b</sup>ma<sup>7(9)</sup>

diz - lhe, nu - ma pre - ce \_\_\_ que e - la re - gre - sse, \_\_\_

S. 24 F<sup>#</sup>mi<sup>7(b5)</sup> B<sup>7(b5)</sup> B<sup>7</sup> D<sup>mi9</sup> D<sup>mi9/E</sup> E<sup>7</sup>

\_\_\_por-que eu não po - sso mais so - frer. \_\_\_ Che - ga, de \_\_\_ sau - da -

©2015

## ANEXO 16 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim

2

### CHEGA DE SAUDADE

29 
 - de a rea - li - da - de, é que \_\_\_\_\_ sem e -

35 
 - la não há paz, \_\_\_\_\_ não há be - le - zaé só \_\_\_\_\_ tris - te -

37 
 - zaé me - lan - co - li - a que \_\_\_\_\_ não sai \_\_\_\_\_ de mim, não

40 
 sai de mim, não sai. \_\_\_\_\_ Mas \_\_\_\_\_ see-la vol - tar,

45 
 \_\_\_\_\_ see - la vo - ltar que coi - sa lin - da, \_\_\_\_\_ que coi - sa lou -

49 
 - - ca Pois há \_\_\_\_\_ me - nos pei - xinh - os a na - dar

55 
 \_\_\_\_\_ no mar do que os bei - jinh - os queeu - da - rei na su - a bo -

# ANEXO 17 Chega de Saudade – Antonio Carlos Jobim

## CHEGA DE SAUDADE

3

5. ca, den-tro dos meus bra - ços os ab-ra - ços hão de ser mi-hões de bra-

5. - ços a-per-ta - doa-ssim, co - la-dog-ssim, ca-la - dog-ssim, a - bra-ços e bei-ji -

5. - nhos, e ca-ri - nhos sem ter fim, queé pra-ga - bar come-ss-e ne-gó - cio de vo-cê

5. vi - ver sem mim.

5. queé pra-ga - ca - bar come - sse ne - gó - cio de vo - cê

5. vi - ver sem mim. Não que - ro mais e - sse ne - gó -  
Va - mos dei - xar e - sse ne - gó -

5. - cio de vo - cê vi - ver a - ssim.  
- cio de vo - cê vi - ver sem mim.

# ANEXO 18 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

## On Eagle's Wings

(Jazz-Rock)

Paul Jackson Jr.

Abraham Laboriel and Friends - Live In Switzerland

Standard tuning

Intro Libre

Gtr. Ele

*f*

*mf* *f*

*mf* *f*

# ANEXO 19 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

Musical score for 'On Eagle's Wings' by Paul Jackson Jr. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins at measure 9. The second staff begins at measure 10. The third staff begins at measure 12 and features triplet markings. The fourth staff begins at measure 13 and also features triplet markings. The fifth staff begins at measure 14 and includes markings for a quintuplet (5), two sextuplets (6), and a triplet (3). Below the fifth staff, the tempo is marked as quarter note = 97 (♩ = 97), and the section is labeled 'Intro en Dm' with a 'Dm' chord symbol. The sixth staff begins at measure 16 and contains several rests marked with 'x'. The seventh staff begins at measure 17 and also contains several rests marked with 'x'.

ANEXO 20 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

Musical score for 'On Eagle's Wings' by Paul Jackson Jr. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of 32 measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord changes are indicated by letters below the staff: Dm (measures 19-23, 24-25, 26-27, 28-29), C (measure 24), Dm9 (measures 30-31), Am7 (measure 32), and Gm7 (measures 32-33). Measure 30 features a complex chordal texture with multiple notes per measure. Measure 32 has a whole rest, and measure 33 begins with a Gm7 chord.

# ANEXO 21 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

Musical score for 'On Eagle's Wings' by Paul Jackson Jr. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 34-35) starts with a Dm chord. The second staff (measures 35-36) features a 'full' chord and a Dm9 chord. The third staff (measures 36-37) includes Am7, Gm7, and Dm chords, with two 'full' chords. A section labeled 'A Tema' begins at measure 39. The fourth staff (measures 39-40) has G/A and Dm9 chords. The fifth staff (measures 40-41) has Am7, Gm7, and Dm chords. The sixth staff (measures 41-42) has a Dm9 chord. The seventh staff (measures 42-43) has Am, Gm7, and Dm chords. The eighth staff (measures 43-44) has a Gm7 chord. The ninth staff (measures 44-45) has an Am7 chord and a triplet of eighth notes.

ANEXO 22 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

C/D      Dm      A7(9)      Gm7  
 51  
 Bb/C      FMA7  
 53  
 Gm7      A7(#9)A7(b9)      <sup>B</sup> Tema Dm9  
 55  
 Gm7  
 57  
 Bb      C      Dm9  
 59  
 61  
 63  
 66  
<sup>A</sup> Dm9      Am7      Gm7  
 68

ANEXO 23 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

70 Dm7

72 Dm9 Am7 Gm7

74 Dm

76 Gm7

77 Am7 3

79 C/D Dm A7(9) Gm7

81 Bb/C F#m7

83 Em7 A7(9)A7(b9) **B** Tema Dm7

85 Gm7

# ANEXO 24 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

87  $B\flat$  Am7 Dm

89 Gm7

91  $B\flat$  Am C Tema (puente)  $B\flat MA7$

93 Gm7

95 Cm7  $BMA7$

97  $B\flat m7$  Gm7

99  $Em7(\flat 5)$  A7  $E\flat 7(13)$  Dm

101

# ANEXO 25 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

**D** Tema (desarrollo con armonía de la introducción en Re) **Dm9**

103

Am7 Gm7 Dm9

105

Dm9

107

109

111

Am7

113

C/D Dm7 Ab9 Gm7

115

Bb/C FMA7

117

# ANEXO 26 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

Musical score for "On Eagle's Wings" by Paul Jackson Jr. The score is in G minor, 4/4 time, and consists of nine staves of music. The chords and measures are as follows:

- Staff 1: Measure 119, Chords: Gm7, A7(#9), A7(b9)
- Staff 2: Measure 120, Chord: Dm9
- Staff 3: Measure 121, Chord: Dm9
- Staff 4: Measure 122, Chord: Gm7
- Staff 5: Measure 123, Chords: Em7(b5), A7
- Staff 6: Measure 124, Chords: Dm9, full
- Staff 7: Measure 125, Chords: Dm9, full, Gm7
- Staff 8: Measure 127, Chords: Em7(b5), A7
- Staff 9: Measure 128, Chord: Dm9, labeled "Tema"

# ANEXO 27 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

136 Gm7 B $\flat$  C

132 Dm9

133 Am7 A $\flat$ 7 Gm7

135 B $\flat$  C

136 **B** Tema (variacion con armonia de B) Dm9

137 Gm7

139 Em7( $\flat$ 5) A7( $\flat$ 9) Dm9

141 Gm7

# ANEXO 28 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

The musical score is written in G major and consists of seven staves of music. The chords and measures are as follows:

- Staff 1: Measures 143-145. Chords: Em7(b5), A7(#9), Dm9. Includes a triplet of sixteenth notes in measure 143.
- Staff 2: Measures 146-147. Chord: Gm7.
- Staff 3: Measures 148-149. Chords: Em7(b5), A7.
- Staff 4: Measures 150-151. Chord: Dm9.
- Staff 5: Measures 152-153. Chord: Gm7.
- Staff 6: Measures 154-155. Chords: Em7(b5), A7, Dm7. Includes triplets of sixteenth notes in measures 154 and 155.

ANEXO 29 On Eagle's Wings – Paul Jackson Jr.

153 Gm7

155 Bb MA7 C Dm9

157 Gm7

159 Bb C C Dm

# ANEXO 30 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

## Tres Notas Para Decir te Quiero

(Rumba Flamenca)

Compositor: Vicente Amigo

Transcripción: Daniel López

*Nota: Esta obra está escrita en forma libre, teniendo entre las partes que la conforman, lo siguiente: introducción, tema A, tema B, tema A, tema C, tema A y una Coda final. Estas secciones están señaladas por medio de marcas de ensayo para facilitar la lectura de la partitura, por lo que su interpretación será ejecutada como lo indica la forma.*

Presto ♩ = 170

Intro

Guitarra 1

4

7

10

13

Gtr. 1

Gtr. 1

Gtr. 1

Gtr. 1

Gtr. 1

# ANEXO 31 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

2

## Tres Notas Para Decir te Quiero

16 Gtr.  $8^{va}$  loco

19 Gtr. A

22 Gtr.

25 Gtr.

28 Gtr.

31 Gtr.

34 Gtr. 1. 2.

# ANEXO 32 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

3

## Tres Notas Para Decir te Quiero

**B**

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

# ANEXO 33 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

4

## Tres Notas Para Decir te Quiero

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

# ANEXO 34 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

5

## Tres Notas Para Decir te Quiero

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of notation:

- System 1 (Measures 79-81):** Labeled "Gtr." on the left. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 81.
- System 2 (Measures 82-84):** Labeled "Gtr." on the left. It continues the melodic line and includes a "D.S. al Coda" instruction above the staff. Measure 84 contains a triplet of eighth notes.
- System 3 (Measures 85-86):** Labeled "Gtr." and "Ac.Gtr." on the left. The guitar part has a fermata over measure 85. The acoustic guitar part features a complex chordal texture with many 'x' marks indicating muted strings. A circled 'theta' symbol is above measure 85, and a square symbol is above measure 86.
- System 4 (Measures 87-90):** Labeled "Gtr." and "Ac.Gtr." on the left. Both parts continue with complex chordal textures and many 'x' marks.

# ANEXO 35 Tres Notas Para Decir te Quiero – Vicente Amigo

6

## Tres Notas Para Decir te Quiero

89

Gtr.

Ac.Gtr.

91

Gtr.

Ac.Gtr.

93

Gtr.

Ac.Gtr.