

**LA GUITARRA DE CONCIERTO EN LA OBRA DEL MAESTRO SILVIO  
MARTÍNEZ RENGIFO. CONVERSATORIO Y RECITAL.**

**ALEXANDER RUEDA MARTÍNEZ**

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

**LA GUITARRA DE CONCIERTO EN LA OBRA DEL MAESTRO SILVIO  
MARTÍNEZ RENGIFO. CONVERSATORIO Y RECITAL.**

**ALEXANDER RUEDA MARTÍNEZ**

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

**Director  
Óscar Javier González Prada  
Maestro en Música**

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

*A MI MADRE,  
LUCHADORA INCANSABLE*

## AGRADECIMIENTOS

A Dios que me ha dado la vida y la oportunidad de cumplir cada uno de mis sueños, no podría expresar con palabras su inmenso amor. A ÉL sea toda la honra y la gloria.

A mis padres, Marco Rueda y Carmen Martínez por su sacrificio y amor infinito, sin ustedes no habría sido posible este logro.

A mis hermanos, Paola y Duván, por apoyarme siempre y ser parte de cada uno de mis sueños.

A mi amigo y maestro, Óscar González, por el apoyo que me ha brindado en este proyecto y por ser cómplice de la disciplina y el amor hacia la guitarra.

Al maestro Silvio Martínez, por sus enseñanzas y consejos, además de permitirme realizar este proyecto acerca de su vida y darme a conocer su valioso legado.

A cada uno de mis compañeros que hicieron que mi paso por la universidad fuera ameno y cargado de valiosas experiencias.

Y Finalmente, a cada una de las personas que en algún momento se tomarán el tiempo para indagar y analizar este proyecto, gracias por creer en esta obra.

*“Mi música es con alpargata, machete, sombrero y ruana”*

*Silvio Martínez Rengifo*

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN .....	18
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	20
1.1 ANTECEDENTES.....	20
1.2 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	23
1.3 OBJETIVOS.....	24
1.3.1 Objetivos generales .....	24
1.3.2 Objetivos específicos .....	24
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	25
1.5 ASPECTOS METODOLÓGICOS .....	26
2. MARCO REFERENCIAL.....	27
2.1 HISTORIA UNIVERSAL DE LA GUITARRA.....	27
2.2 LA GUITARRA EN COLOMBIA .....	29
3. EL AUTOR: VIDA Y OBRA .....	32
3.1 BIOGRAFÍA .....	32
3.2 OBRA.....	35
3.3 LEGADO.....	43
4. OBRAS SELECCIONADAS: ANÁLISIS.....	57
4.1 PRELUDIO Y DANZA PARAGUAYA.....	57
4.1.1 Preludio (Guarania).....	57
4.1.1.1 Análisis formal.....	57
4.1.1.2 Elementos musicales .....	57
4.1.1.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas.....	59
4.1.2 Danza (Galopa).....	60
4.1.2.1 Análisis formal.....	60
4.1.2.2 Elementos musicales .....	60

4.1.2.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	62
4.2	CANTO A CARORA (Pasillo).....	65
4.2.1	Análisis formal.....	66
4.2.2	Elementos musicales .....	66
4.2.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	67
4.3	TRÍPTICO (Zambas).....	69
4.3.1	Un adiós.....	69
4.3.1.1	Análisis formal.....	69
4.3.1.2	Elementos musicales .....	70
4.3.1.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	72
4.3.2	Para recordarte .....	73
4.3.2.1	Análisis formal.....	73
4.3.2.2	Elementos musicales .....	73
4.3.2.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	74
4.3.3	En mi soledad .....	75
4.3.3.1	Análisis formal.....	75
4.3.3.2	Elementos musicales .....	76
4.3.3.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	77
4.4	SUITE COLOMBIANA N° 3.....	78
4.4.1	Desencanto (Pasillo) .....	78
4.4.1.1	Análisis formal.....	78
4.4.1.2	Elementos musicales .....	79
4.4.1.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	81
4.4.2	Nidia (Danza) .....	83
4.4.2.1	Análisis formal.....	83
4.4.2.2	Elementos musicales .....	83
4.4.2.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	86
4.4.3	Canto llanero (Vals criollo) .....	88
4.4.3.1	Análisis formal.....	88
4.4.3.2	Elementos musicales .....	88

4.4.3.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	90
4.4.4	Fabiola (Guabina) .....	92
4.4.4.1	Análisis formal.....	92
4.4.4.2	Elementos musicales .....	92
4.4.4.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	95
4.4.5	Divina lola (Paseo vallenato).....	97
4.4.5.1	Análisis formal.....	97
4.4.5.2	Elementos musicales .....	97
4.4.5.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	99
4.4.6	Nocturnal (Bambuco) .....	101
4.4.6.1	Análisis formal.....	101
4.4.6.2	Elementos musicales .....	102
4.4.6.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	104
4.4.7	Lilí (Currulao) .....	107
4.4.7.1	Análisis formal.....	107
4.4.7.2	Elementos musicales .....	107
4.4.7.3	Apreciaciones técnicas e interpretativas .....	109
5.	CONCLUSIONES .....	111
	BIBLIOGRAFÍA.....	113
	ANEXOS .....	116

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Preludio y danza paraguaya. Preludio. Compases 9 – 10 .....	58
Figura 2. Preludio y danza paraguaya. Preludio. Compases 45 – 47 .....	59
Figura 3. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compases 9 – 10 .....	61
Figura 4. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compás 54.....	62
Figura 5. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compases 17 – 18 .....	63
Figura 6. Preludio y danza paraguaya. Danza. Comparación del compás 96, implementando el ritmo propuesto.....	65
Figura 7. Canto a Carora. Compás 2 .....	66
Figura 8. Canto a Carora. Compás 17 .....	67
Figura 9. Canto a Carora. Compás 23 .....	68
Figura 10. Canto a Carora. Compás 33 .....	68
Figura 11. Tríptico. Un adiós. Escritura del ritmo tradicional de la zamba .....	70
Figura 12. Tríptico. Un adiós. Compás 1 .....	71
Figura 13. Tríptico. Un adiós. Compás 20 .....	72
Figura 14. Tríptico. Para recordarte. Compases 3 – 4.....	73
Figura 15. Tríptico. Para recordarte. Compases 1 – 2.....	75
Figura 16. Tríptico. En mi soledad. Compás 18.....	76
Figura 17. Tríptico. En mi soledad. Motivo rítmico característico al inicio de frase	77
Figura 18. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 48 – 49 .....	79
Figura 19. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 23 – 26 .....	80
Figura 20. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 20 – 21 .....	80
Figura 21. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 1 – 4.....	81
Figura 22. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compás 6.....	82
Figura 23. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 23 – 24 .....	82
Figura 24. Ritmo característico de acompañamiento en la danza .....	83

Figura 25. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 4 – 7.....	84
Figura 26. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 49 – 51.....	84
Figura 27. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 59 – 60.....	85
Figura 28. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 35 – 37.....	86
Figura 29. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 3 – 4.....	86
Figura 30. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 79 – 80.....	87
Figura 31. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 7 – 10 .....	89
Figura 32. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 20 – 22.....	89
Figura 33. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 25 – 26.....	90
Figura 34. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compás 1 .....	91
Figura 35. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compás 38 .....	91
Figura 36. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 36 – 38.....	93
Figura 37. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 17 – 19.....	94
Figura 38. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 24 – 25.....	95
Figura 39. Representación del ritmo propuesto para la interpretación.....	96
Figura 40. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compases 10 – 11.....	98
Figura 41. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compás 47 ....	99
Figura 42. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compases 52 – 53.....	100
Figura 43. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compás 35 ..	101
Figura 44. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 1 – 3.....	103
Figura 45. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 26 – 29....	103
Figura 46. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 3 – 5.....	104
Figura 47. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 32 – 33....	105
Figura 48. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 54 – 56....	106
Figura 49. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 1 – 2.....	108

Figura 50. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 22 – 23.....	108
Figura 51. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 28 – 29.....	110
Figura 52. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 34 – 36.....	110

## LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Piezas Sueltas - Guitarra Solista .....	46
Tabla 2. Suite Colombiana - Guitarra Solista .....	50
Tabla 3. Música de Cámara .....	52
Tabla 4. Orquesta .....	54
Tabla 5. Método didáctico para guitarra .....	55
Tabla 6. Conversatorio: Análisis y resultados .....	116

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Conversatorio: Análisis y resultados .....	116
Anexo B. Preludio y Danza Paraguaya - Silvio Martínez .....	119
Anexo C. Canto a Carora (Pasillo) - Silvio Martínez .....	123
Anexo D. Tríptico (Zambas) - Silvio Martínez .....	125
Anexo E. Suite Colombiana N° 3 - Silvio Martínez.....	128

## RESUMEN

**TÍTULO:** LA GUITARRA DE CONCIERTO EN LA OBRA DEL MAESTRO SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO. CONVERSATORIO Y RECITAL\*

**AUTOR:** RUEDA MARTÍNEZ, Alexander\*\*

**PALABRAS CLAVE:** Guitarra, Música Colombiana, Silvio Martínez, Folclor suramericano.

### DESCRIPCIÓN:

En este proyecto se presenta la vida y obra del maestro Silvio Martínez Rengifo, resaltando dos temáticas: conversatorio y recital. En primera instancia, este libro abarca tres aspectos importantes: la vida, donde se exponen datos biográficos y los temas más relevantes en su formación y trayectoria musical; la obra, la cual menciona sus más importantes composiciones, su fuente de inspiración, y un análisis de cada uno de los aspectos más importantes de las mismas; y el legado, donde se despliega una recopilación de su obra en todos sus formatos instrumentales. Además, estos tres aspectos fueron expuestos en un conversatorio, como forma de divulgación de la vida y obra de este guitarrista, compositor y pedagogo. Igualmente, dentro del presente proyecto se incluye un análisis del repertorio escogido para el recital, donde se lleva a cabo un estudio formal de su estructura y de cada uno de los elementos musicales: ritmo, armonía y melodía, y por último las apreciaciones técnicas e interpretativas de cada obra. Por medio del recital se da a conocer la riqueza musical de su obra abarcando su variado repertorio con ritmos del folclor colombiano y suramericano, y finalmente, se presenta una propuesta interpretativa para el abordaje de este repertorio. Esta propuesta se realizó bajo la asesoría de los maestros Silvio Martínez y Óscar González.

---

\* Trabajo de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Director: Óscar Javier González Prada

## ABSTRACT

**TITLE:** THE CONCERT GUITAR ON THE WORK OF THE PROFESSOR SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO. DISCUSSION GROUP AND RECITAL\*

**AUTHOR:** RUEDA MARTÍNEZ, Alexander\*\*

**KEYWORDS:** Guitar, Colombian Music, Silvio Martínez, South American folklore.

### DESCRIPTION:

This project unveils the life and work of the Master Silvio Martínez Rengifo, highlighting two important subjects: discussion group and recital. At first, this paper covers three relevant aspects: His life, which presents biographical data and the most significant matters about his musical upbringing and experience; the work, which mentions his most important compositions, his source of inspiration and an analysis of each of the most essential issues of themselves; and the legacy, which displays a recompilation of his musical pieces in all the instrumental formats. Moreover, these three aspects were exposed in a discussion group as a way of spreading the life and work of this guitarist, song-writer and scholar. Accordingly, this project includes an analysis of the repertory chosen for the recital by undertaking a formal study of its structure and each one of the musical elements: rhythm, melody and harmony, and at last the technical and interpretive appreciations of each piece. Throughout the recital it is made known the fruitfulness of his musical work covering his wide repertory with rhythms from Colombian and South American folklore. As a final point, it is introduced an interpretive proposal for the performance of this repertory. This latter was carried out under the surveillance of the Masters Silvio Martínez and Óscar González.

---

\* Degree Project.

\*\* Faculty of Human Sciences. Arts-Music School. Director: Óscar Javier González Prada

## INTRODUCCIÓN

La guitarra en nuestro continente suramericano y en nuestro país ha sido un instrumento muy bien acogido por nuestra cultura musical, convirtiéndose en un instrumento popular por excelencia, con el cual se han compuesto diversos temas de nuestro folclor que destaca su armoniosa relación con el paisaje colombiano y la gente de nuestra tierra, en especial esta raíz se ve influenciada por los campesinos que le han dado un toque mágico y original a nuestra música, proviniendo de allí infinidad de canciones populares y nuestros más destacados compositores.

En el enriquecimiento musical de un instrumento, siempre se encuentra presente la intervención de compositores que permiten que el repertorio y el estudio de tal instrumento vaya en aumento y no se disipe ese progreso. Todo esto de la mano de estudiosos, intérpretes y pedagogos que entregan gran parte de su tiempo a que tal proceso alcance esa plenitud.

Al recrear el motivo por el cual la guitarra continúa su estudio en la academia, permitiéndole a muchos estudiantes tener un estrecho contacto con este instrumento en el oriente colombiano, nos encontramos con un guitarrista, compositor y pedagogo que ha enriquecido nuestro repertorio y nuestra cultura musical en el estudio de la guitarra, el maestro Silvio Martínez.

El presente trabajo busca dar a conocer la vida y darle importancia a la obra de este compositor, nacido en Palmira, Valle, pero que ha ejercido una de sus labores más importantes como compositor y pedagogo en la ciudad de Bucaramanga, donde ha sido el precursor y formador de muchos de los intérpretes y docentes que se encuentran en esta región del país transmitiendo su legado.

Por otro lado, este trabajo incluye una reseña acerca de la vida del maestro Silvio Martínez, al igual que un análisis del repertorio escogido para un recital de concierto, donde se abordaron las principales características del compositor en su obra y además su legado, en el que se resalta la importancia de su trabajo no solo en el ámbito guitarrístico, sino también en todo el panorama musical.

De igual manera, se planteó un conversatorio en el que se abordan los temas más relevantes sobre la vida del compositor, sus obras más importantes y su legado como compositor y pedagogo. También se presenta un recital de guitarra solista donde se interpreta un repertorio seleccionado de la obra del maestro Silvio Martínez, permitiendo exponer la riqueza musical de sus composiciones por medio de una puesta en escena y un análisis del repertorio. Esta propuesta interpretativa se consideró bajo la tutoría y el estudio técnico e interpretativo del maestro Silvio Martínez y el maestro Óscar González, docente de la cátedra de guitarra clásica de la Universidad Industrial de Santander.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1 ANTECEDENTES

En Bucaramanga el estudio de la guitarra ha venido en aumento gracias a las diferentes academias y universidades, en este caso la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la Universidad Industrial de Santander que brindan una cátedra de guitarra para la formación de nuevos profesionales en este campo de la música. Es por eso que debido a la gran demanda de estudiantes interesados por conocer materiales de estudio relacionados con tal instrumento, se plantea como alternativa educativa la investigación y el estudio de materiales que apoyen la formación de cada individuo.

En Colombia encontramos intérpretes e investigadores de la guitarra que se han preocupado por generar materiales de información y de estudio que permiten hacer una relación entre dichos materiales y la realización de este proyecto, dentro de estos referentes se destacan:

*“GUITARRA COLOMBIANA. Explorando la música colombiana a través de la guitarra”* de Andrés Villamil<sup>1</sup>. Esta es una obra que recopila los más importantes ritmos de las diferentes regiones de Colombia, este material va dirigido a todos los estudiosos de la guitarra que se interesan por saber la técnica, su ejecución, sus variaciones y características de escritura de cada ritmo de nuestro folclor colombiano.

---

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

*“500 Años de Guitarra Iberoamericana”* de Héctor González<sup>2</sup>. Este libro basado en una importante investigación de más de 500 años de historia, nos permite ver en detalle datos bibliográficos de la guitarra en nuestro territorio iberoamericano desde su llegada hasta su desarrollo gracias a los importantes aportes de figuras mencionadas por el autor. Nos permite evidenciar el presente de la guitarra y su aporte hacia la modernidad musical.

*“Antología de la Guitarra Colombiana”* de Héctor González<sup>3</sup>. Es un trabajo realizado por uno de los intérpretes más importantes de la guitarra en Colombia, contiene dos discos en los cuales incluye piezas del repertorio del maestro Silvio Martínez que son de importante significado en el aporte musical de la guitarra en nuestro país.

*“La Guitarra en Colombia”* de Edwin Guevara<sup>4</sup>. Esta publicación realizada por uno de los guitarristas más importantes de nuestro país, nos permite ver a la guitarra desde sus inicios dirigiendo el camino musical de nuestro país. Además de aportarnos una gran lista de compositores e intérpretes que han colaborado en la presentación de este instrumento a nivel nacional e internacional, y la integración de este instrumento en las diferentes agrupaciones y formaciones típicas en el repertorio de nuestro folclor colombiano.

En la Universidad industrial de Santander se han realizado diferentes recitales de grado siendo la guitarra de concierto el enfoque principal, entre estos podemos consultar los siguientes:

*“La guitarra clásica en el contexto musical, universal y nacional”* (Ricardo Figueroa, 2010). Este es un proyecto de grado en el que encontramos en qué condiciones

---

<sup>2</sup>GONZÁLEZ, Héctor. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Asocaña. 1993. 101 p.

<sup>3</sup>GONZÁLEZ, Héctor. Antología de la Guitarra Colombiana (CD audio). 2012

<sup>4</sup>GUEVARA, Edwin. La guitarra en Colombia. Conservatorio superior de música del liceo de Barcelona. [En línea]. Consultado en Enero 16 de 2015. Disponible en: <<http://smcuarteto.blogspot.com/2009/05/la-guitarra-en-colombia-por-edwin.html>>

musicales se encuentra la guitarra en nuestro entorno nacional e internacional, además de brindarnos un repertorio de concierto.

*“La guitarra en un recorrido folclórico Latinoamericano”* (John S. Barrios, 2013). Este es un documento realizado con la intención de aportar un programa de concierto y un respectivo análisis de las obras de los más importantes ritmos del folclor a nivel Latinoamericano, brindando un buen material de estudio a la hora de indagar sobre estos ritmos.

*“La guitarra clásica en un recorrido por Latinoamérica”* (Edwin G. Amorocho, 2014). Este documento, cuyo énfasis se encuentra en la guitarra y en sus diferentes escenarios alrededor de Latinoamérica, nos permite recopilar y analizar datos importantes de la escena guitarrística en Colombia y Latinoamérica, además de poner en escena algunos de los más importantes compositores e intérpretes que han colaborado en la difusión de la guitarra.

*“Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante”* (Víctor H. Hernández, 2014). En este documento encontramos a la guitarra en tres de sus roles más importantes, fomentando el interés de generar este tipo de espacios dándole importancia a esta gran variedad de formatos y versatilidad que tiene el instrumento.

Cada uno de estos recitales realizados por estudiantes de la cátedra de guitarra clásica<sup>5</sup> nos brindan un valioso aporte en el que notamos como la guitarra solista auspicia a los estudiantes a involucrarse en el mundo de la interpretación y la indagación de nuevas y variadas fuentes, enriqueciendo así el material de consulta entre los nuevos y futuros estudiantes; esta relación estrecha que hay con el presente proyecto acerca del maestro Silvio Martínez, nos permite dejar un material

---

<sup>5</sup>Los trabajos de grado de estos recitales se encuentran disponibles en el catálogo bibliográfico de la UIS. En: <http://tangara.uis.edu.co/>

de apoyo para el estudio del instrumento y que sirve de antecedente para futuros trabajos realizados sobre la música del compositor.

## **1.2 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA**

Silvio Martínez uno de los tantos exponentes de la guitarra más importantes en Colombia ha dedicado su vida a estudiar minuciosamente la guitarra en cada uno de sus roles, desde la iniciación musical para guitarra en niños, hasta la interpretación y creación de conciertos para guitarra y orquesta. Esta amplia gama de opciones que nos brinda este compositor nos permite realizar un estudio de las diferentes facetas que cumple la guitarra en el entorno social.

Teniendo en cuenta que parte del extenso repertorio de sus obras ha sido compuesto en Bucaramanga, y siendo el maestro Silvio Martínez precursor de la guitarra en oriente colombiano, especialmente en la ciudad de Bucaramanga, nos vemos reflejados a nivel guitarrístico como fruto del trabajo realizado alrededor de casi medio siglo por una persona que se ha interesado en generar el amor por el estudio del instrumento y de comprometerse con una sociedad que poco a poco ha ido aprendiendo a valorar el trabajo y la dedicación del mismo compositor.

Dicha obra del maestro Silvio Martínez, ha permanecido casi de manera oculta y poco estudiada, excepto por sus mismos alumnos que le han dado importancia en su formación musical y se ha extendido de esta manera entre los mismos. Esta poca divulgación se puede responsabilizar a la falta de información de la misma, ya que en Colombia, existe la augura necesidad de enriquecer las fuentes bibliográficas y de estudio de la guitarra, esto debido al poco apoyo de editoriales y entidades que le den importancia a la labor realizada por muchos de nuestros compositores, entre ellos el maestro Silvio Martínez.

Ante este problema, vemos que existen pocas posibilidades de tener materiales de apoyo o de divulgación para lograr que esta importante obra no se quede en el limbo, y más tratándose de una persona con la cual existe un gran vínculo ya que su música se encuentra directamente relacionada con todos los amantes de la guitarra del oriente colombiano gracias a su valiosa labor en esta región del país.

### **1.3 OBJETIVOS**

#### **1.3.1 Objetivos generales**

- ✓ Difundir la vida y obra del maestro Silvio Martínez Rengifo (compositor colombiano), mediante la realización de un recital, un conversatorio y la recopilación de un repertorio de concierto.

#### **1.3.2 Objetivos específicos**

- ✓ Generar un espacio de concierto que motive el conocimiento y estudio de la obra guitarrística del maestro Silvio Martínez.
- ✓ Incentivar en los estudiantes y en la comunidad en general, la escucha y el análisis de la música de un compositor de gran impacto en las nuevas generaciones de la guitarra en Colombia.
- ✓ Aportar un registro filmico y escrito como soporte de apoyo en la divulgación del repertorio seleccionado, en función de ser un material de análisis y consulta de la vida del autor.
- ✓ Dar a conocer los recursos musicales y técnicos que el compositor emplea en su obra.

- ✓ Realizar un conversatorio para abordar los aspectos más relevantes de la vida y obra del maestro Silvio Martínez Rengifo.
  
- ✓ Realizar un recital de 45 minutos con el repertorio seleccionado.

#### **1.4 JUSTIFICACIÓN**

La guitarra, uno de los instrumentos con mayor auge en nuestro entorno social desde su llegada a nuestro país hace más de 500 años<sup>6</sup> hasta la actualidad donde el desarrollo cultural y musical han permitido que forme parte de nuestro folclor colombiano, ha generado en diferentes personajes el interés por indagar a fondo tal instrumento de seis cuerdas, entre ellos, se destaca la figura del maestro Silvio Martínez Rengifo, uno de los más importantes precursores de la guitarra en Colombia, quien desde su llegada a la ciudad de Bucaramanga como docente de la Facultad de música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y creador de la cátedra de guitarra de la Universidad Industrial de Santander, le han aportado una gran variedad de herramientas al repertorio y a la pedagogía del instrumento en el oriente colombiano.

Con ello, surge la necesidad de indagar acerca de un guitarrista, compositor y pedagogo que ha colaborado en un amplio sentido con el desarrollo musical de nuestra región, siendo el formador de muchos de los actuales intérpretes y docentes que se encuentran siguiendo su legado en las diferentes universidades, academias y escenarios de la ciudad y del país. Este proyecto busca darle importancia a la obra guitarrística del autor, ya que gran parte del auge guitarrístico en el oriente colombiano se ha dado gracias al aporte realizado por el maestro Silvio Martínez.

---

<sup>6</sup>GONZÁLEZ. Op. Cit., p. 9.

La nutrida riqueza musical de su repertorio, permite profundizar por medio de un análisis sobre los recursos técnicos e interpretativos que el compositor coloca a disposición del intérprete, siendo así indispensable que los amantes de la guitarra puedan tener un acercamiento hacia las corrientes musicales del autor y avivar el interés por el conocimiento de un repertorio enriquecido por los aires representativos del folclor colombiano y suramericano. Asimismo, con la realización de este proyecto se exalta la labor del maestro Silvio Martínez, su compromiso y su dedicación en la formación de nuevos guitarristas y el aporte al repertorio universal del instrumento.

### **1.5 ASPECTOS METODOLÓGICOS**

El presente documento se desarrolla bajo un eje central: la guitarra de concierto, no obstante, se abordan temas relacionados al maestro Silvio Martínez y su legado pedagógico, siendo allí donde ha centrado sus más importantes trabajos durante su carrera. Como estrategia para la recolección de datos se propuso realizar una serie de entrevistas al maestro Silvio Martínez donde se abordaron cada uno de los temas que le han permitido adjudicarse en su rol de guitarrista, compositor y pedagogo.

La realización de este proyecto se centra en dos partes fundamentales: recital y conversatorio. En el recital se puede evidenciar la obra, los recursos técnicos e interpretativos empleados y la riqueza del repertorio en sus ritmos y estructuras, por lo cual en la selección del repertorio de concierto se tiene en cuenta los recursos musicales del compositor en relación a la guitarra de concierto. El conversatorio como parte de la divulgación de la vida y obra del autor, deja a disposición de estudiantes, profesionales de la guitarra y comunidad en general, una muestra de la riqueza musical del compositor, a través de datos biográficos, el análisis de su obra y el aporte que ha hecho al repertorio y la técnica del instrumento.

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1 HISTORIA UNIVERSAL DE LA GUITARRA

La guitarra es un instrumento que a través de la historia ha tenido buena aceptación entre el quehacer musical de la sociedad, viéndose involucrada desde fiestas populares hasta ceremonias de gala. Esta aceptación en cualquier población, de todo estrato socioeconómico, cultural y regional, le permite gozar de popularidad y de una fácil adquisición, sin escatimar raza o género.

Desde el siglo XV, cuando el laúd y la vihuela eran los instrumentos más destacados en el ámbito de la cuerda pulsada<sup>7</sup>, preferidos por las altas cortes de la época, comenzaba a aparecer de manera tímida la guitarra, esta se veía involucrada como instrumento acompañante de canciones y las músicas populares, principalmente en España, país al cual se le considera ser la cuna de este instrumento. Fue así como poco a poco se ganó el corazón en el ámbito musical de los españoles y fue quitándole el lugar a la vihuela en las principales reuniones de la corte.

En el siglo XVI, aparecieron diferentes compositores que realizaron los primeros tratados y composiciones acerca del instrumento, entre los cuales se destacan Miguel de Fuenllana, Alonso Mudarra, Juan Carl Amat, este último quien publicó el primer tratado para guitarra “Guitarra española de cinco órdenes” y Gaspar Sanz que en 1674 escribió “instrucción de música sobre guitarra española”<sup>8</sup>, todo esto significó el saber teórico y técnico de la guitarra, y permitió que el instrumento incursionara en diferentes escenarios.

---

<sup>7</sup>Ibid. p. 24.

<sup>8</sup>Ibid. p. 50.

Siglo XVIII, la guitarra sufre una de sus más importantes modificaciones obteniendo por resultado sus seis ordenes simples. En este periodo es importante destacar el nacimiento de dos de los más grandes influyentes en el mundo de la guitarra universal, tanto como intérpretes, como compositores, Fernando Sor (1778), y Mauro Giuliani (1781). De igual manera la guitarra sustituía al Laúd en los más importantes escenarios, gracias a los intérpretes más representativos de la época: Dionisio Aguado, Mateo Carcassi, Ferdinando Carulli, y los ya mencionados Fernando Sor y Mauro Giuliani. A final de este siglo se publica por parte de Federico Moretti “Principios para tocar guitarra de seis órdenes”<sup>9</sup>.

Durante los siglos XIX, la guitarra goza de gran popularidad, lo cual permitió el interés de diferentes compositores e intérpretes de la época que le dieron un desarrollo más relevante a la guitarra de concierto, ampliando su repertorio y mejorando su técnica. A finales de este siglo nace en España a quien se le considera un icono en la revolución de la guitarra, llevándola al nivel de otros instrumentos y demostrando las diversas posibilidades técnicas e interpretativas, Andrés Segovia<sup>10</sup>.

A comienzos del siglo XX, el estudio de la guitarra no era una clara influencia en los conservatorios de música, pero después de esta revolución musical y gracias a los aportes al perfeccionamiento de la técnica, el estudio de una manera académica comienza a dar paso a una revolución que germina nuevos intérpretes y estudiosos de la guitarra que han permitido que hoy en día este instrumento sea considerado como el más popular en el ámbito musical internacional.

Al paso de este siglo XX hasta la actualidad, la guitarra se involucra y hace parte del contexto musical universal, y posee una alta calidad en la ejecución y en las

---

<sup>9</sup>Ibid. p. 52.

<sup>10</sup>WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Andrés Segovia. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_Segovia](https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia)

composiciones para el instrumento el cual se encuentra en el momento cumbre en toda su historia, gracias a grandes compositores e intérpretes como: Andrés Segovia, Narciso Yépez, Manuel Barrueco, Julián Bream, David Russell, Pepe Romero, John Williams, Agustín Barrios, Abel Carlevaro, Alirio Díaz, Leo Brower, entre otros.

## **2.2 LA GUITARRA EN COLOMBIA**

Hace más de 500 años, cuando desembarcaban en nuestro país los primeros colonizadores<sup>11</sup>, también allí desembarcaba el instrumento que vio nacer los primeros bambucos, pasillos, y demás ritmos de nuestro folclor colombiano, la Guitarra.

Al mismo tiempo en que se daba la unión de los españoles con las indígenas, lo que provocó el mestizaje del pueblo, de igual manera la música se vio en el papel de ser mezclada, generando una nueva raza musical autóctona de nuestra tierra colombiana, concibiendo ritmos que despertaron el ánimo entre los músicos, en su mayoría campesinos, por enriquecer el folclor nacional. En cada región de nuestro territorio donde se cimentaron las diferentes culturas de africanos, colonizadores, indígenas, se generó una diversidad musical con muestras características de cada región del país. Destacándose bambucos, guabinas, pasillos en la región andina; cumbia, paseo vallenato, porro en la región caribe; currulao, contradanza en la región pacífica, entre otros.

La guitarra ha sido tradicionalmente usada en las fiestas familiares y populares, especialmente en el campo, principalmente porque eran los campesinos los que

---

<sup>11</sup>GONZÁLEZ. Op. Cit., 9.

más indagaban en este instrumento, dado al poco valor que tenía la guitarra en la alta sociedad.

Es la guitarra en nuestra música tradicional el instrumento que por naturaleza acompaña y genera las armonías en una agrupación, esto radica de sus posibilidades y riquezas interpretativas, además de su facilidad para transportar y llevar a cualquier lugar, lo que le da una acogida única entre el repertorio no solo nacional, sino también internacional.

A mediados del siglo XIX, la guitarra se propagó por todo el país gracias al empeño de muchas personas por su construcción y desarrollo del estudio. Entre los guitarristas más destacados de esta época se destacan: Francisco Londoño, Pío Quinto Rojas, José Caicedo Rojas, María del Carmen Caicedo, Nicomedes Mata Guzmán, entre otros<sup>12</sup>.

Una de las expresiones artísticas más importantes en la cual se involucra la guitarra de manera oficial en nuestra música, es en el trio típico; conformado por la guitarra y el tiple que alternan el acompañamiento armónico, y la bandola que desarrolla la línea melódica, este grupo de instrumentos se ha ganado el corazón y la atención de compositores y arreglistas que han dedicado muchas obras a este formato instrumental.

En Colombia, existen grandes exponentes de la guitarra, dentro de los cuales se destaca el maestro Gentil Montaña (1942 - 2011)<sup>13</sup>, considerado como el más grande exponente de la guitarra colombiana a nivel nacional e internacional,

---

<sup>12</sup>RODRIGUEZ SILVA, Henry Antonio. La música colombiana en la guitarra solista. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2005. 66 p.

<sup>13</sup>WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Julio Gentil Albarracín Montaña. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Gentil\\_Albarrac%C3%ADn\\_Monta%C3%B1a](https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Gentil_Albarrac%C3%ADn_Monta%C3%B1a)

destacándose su extensa obra compuesta para la guitarra que contiene muestras de la estupenda musicalidad y la gran influencia de este instrumento dentro de nuestro folclor colombiano.

Hoy en día y gracias a los diferentes programas de formación musical que han vinculado la guitarra en la academia, se acrecienta el interés significativo de su estudio en Colombia, al formar intérpretes y estudiosos los cuales exponen la extensa expresión musical del instrumento en los diferentes escenarios. De igual manera la creación de diferentes agrupaciones que incluyen a la guitarra dentro de su formato musical, permite que el instrumento tenga un mayor auge y una buena acogida dentro del ámbito musical nacional.

### 3. EL AUTOR: VIDA Y OBRA

#### 3.1 BIOGRAFÍA



Silvio Martínez Rengifo, guitarrista, compositor y pedagogo. Nació el 11 de Julio de 1946 en Palmira, Valle. Hijo de José Horacio Martínez García y María Jova Rengifo Restrepo.

Su infancia la vivió en el campo, en una finca situada en la cordillera oriental, cerca de un pueblo llamado Ceilán, acompañado de sus abuelos maternos y por supuesto al lado de sus padres, sus tres hermanas y cinco hermanos. Como dato curioso todas sus hermanas llevan por nombre María (María luz Mary, María Fabiola y María Nidia) y sus hermanos llevan por nombre José (José Horacio, José Álvaro, José

Nolberto, José Leonardo, José Herley) excepto Silvio el cual desconoce la razón por la cual no lleva por nombre José. Fue en ese entonces cuando inició su inclinación por la música al escuchar a su madre y a una de sus tías hacer un dúo de tiple y guitarra con el cual acompañaban sus cantos y amenizaban las fiestas y reuniones familiares.

Durante aquella época donde la violencia generada a raíz de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán<sup>14</sup>, era sumamente fuerte y más aún en contra de los campesinos, nació su pasión por el canto. Con uno de sus tíos se iban al borde de un cañón cerca y comenzaban a cantar y a gritar fuerte, lo que provocó un amor y grande atracción por la diversidad de sonidos y ecos que se formaban allí.

En 1955, toda la familia se traslada a Buga, Valle; a causa de la violencia que se vivía en el país por aquel entonces salieron desplazados. Allí en Buga, escucho por primera vez a su padre tocar la guitarra y sorprendentemente su padre tocaba guitarra clásica, a partir de ese momento su padre empezó a darle algunas lecciones y la primera pieza que interpretó en la guitarra fue un pasillo que su padre le enseñó llamado “Chaflán”.

Su pasión por el canto se hizo cada vez más fuerte y esto le permitió participar en un concurso de tangos organizado por Argentina, el cual ganó en su departamento y estaba listo para la final nacional, pero debido al poco apoyo que tuvo no pudo viajar a Bogotá. Todo esto se convirtió inconscientemente en una credencial del talento que se tornaba natural en Silvio motivándolo y reafirmando su idea de cantar.

En el año de 1962, y gracias a una de las épocas más bonitas de la música popular en todo nuestro continente, la época romántica, del bolero, del vals, en fin, forma un

---

<sup>14</sup>BIOGRAFÍAS Y VIDAS, La Enciclopedia Biográfica en Línea. Jorge Eliécer Gaitán. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaitan.htm>

trío que se llamaba Monsomar, por las iniciales de sus apellidos (Carlos Moncayo, requinto y segunda voz; Antonio Soto, primera voz, maracas y guacharaca y Silvio Martínez, tercera voz y guitarra), con el que alcanzó a grabar un disco y los acreditó como uno de los tríos más importantes de la época junto con el trio “los cienagueros” y “los antillanos”. Participar de este trio le permitía expresar una de sus más grandes pasiones que era el canto. Con este trio estuvo durante tres años visitando varias ciudades de Colombia, radicándose en Santa Marta durante 20 meses, y fue allí donde comenzó su inclinación por la guitarra gracias a Carlos Moncayo que le enseñó a armonizar voces y hacer ritmos en la guitarra.

Durante su estadía en Santa Marta un amigo le prestó el libro sobre la biografía de Beethoven, lo cual lo impactó mucho y fue lo que al final lo motivó a regresar a la ciudad de Cali en 1967 para ingresar al Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali, a la facultad de música, más conocida con el nombre de Conservatorio Superior de Música Antonio María Valencia, para estudiar canto.

Su necesidad y motivación por involucrarse en la música lo llevan a participar en una banda de rock que se llamaba “los Kripers” donde tocaba la guitarra (que curiosamente el mismo fabricó), él era el que le enseñaba los arreglos a los demás integrantes de la banda; en ese entonces también formó parte de un coro donde conoce a un gran amigo que es a quien al fin de cuentas le debe el ser guitarrista. Marco Polo Valencia, que estudiaba en el conservatorio de Cali con Gilberto Escobar, fue a matricularlo en el conservatorio, pero dada la insistencia de él para que estudiara guitarra debido al talento que tenía, ingenuamente lo engañó matriculándolo en la cátedra de guitarra, y no en canto como lo deseaba el maestro Silvio, así fue como se vio en un salón de clase con el maestro Hernán Moncada y debido a su excelente desempeño en el instrumento al siguiente año fue promovido a cuarto año, por tal razón decide continuar y terminar sus estudios de guitarra el cual concluye en 1973.

Un año después, el 21 de febrero de 1974, llega a Madrid, España, para continuar sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el maestro José Luis Rodrigo, desde 1976 a 1978. Cuando terminó sus estudios allí, siguió sus estudios con los maestros Jorge Cardozo con el que estudió durante cuatro años música del folclor suramericano y Gerardo Arriaga, con el que estudió durante dos años música del renacimiento hasta el barroco.

En 1975, debido a una invitación de un amigo que residía en Canadá para participar en un concurso, realiza su primera composición que fue un bambuco que más adelante haría parte de la primera Suite Colombiana compuesta por el maestro Silvio. Así mismo a principio de los años ochenta, compuso un pasillo y debido a su estrecha amistad con Jorge Cardozo él le propuso que compusiera unas cinco piezas más e hiciera una suite. Idea que concibió su primera obra titulada “Suite Colombiana # 1”, de ahí en adelante continuó su labor de hacer música hasta el presente, 2015.

En 1986 regresa a Colombia para integrarse al cuerpo docente del Conservatorio Superior de Música Antonio María Valencia, allí empezó a trabajar como profesor de guitarra de tiempo completo y jefe del departamento de cuerda pulsada.

El 10 de enero de 1995, inicia su trabajo como docente de la cátedra de guitarra clásica en la facultad de música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB, donde se mantiene vinculado hasta la fecha.

### **3.2 OBRA**

La obra del maestro Silvio Martínez se sitúa sobre un eje particular que lo caracteriza y le da un sello propio desde su obra más pequeña hasta la más grande, el campesino. Esta correlación es posiblemente inconsciente debido a sus propios

orígenes, teniendo en cuenta que en 1948, dos años después al nacimiento del maestro Silvio Martínez, se registró una de las épocas de violencia más fuertes en la historia de Colombia, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, este hecho lamentable en la historia de nuestro país, marca el rumbo de esta sociedad y no escatima la relación que encuentra el maestro Silvio ante esta crueldad, ya que se vio en muchas ocasiones desplazado por la violencia y viviendo en las calles junto con su familia, a lo que él llama “derrotados” por la violencia. Esto le permite establecer esa fuerte relación que años más adelante y tras superar esas adversidades, no pudo dejar de lado estos hechos, por el contrario, toda su música está basada en el campo y más exactamente en el campesino.

Su labor como compositor no posee ninguna base o formación pedagógica que lo certifiquen como un compositor académico, sino al contrario, esta labor se puso en marcha de manera empírica. Al iniciar su carrera como compositor siempre tuvo en cuenta la sencillez en sus frases, y su lenguaje particular sin tanto requerimiento especial, esto debido a su clara influencia por el campesino, definiendo su música de la siguiente manera:

*“Mi música tiene una característica para mí muy importante, es muy simple y muy cantáble, siempre he querido que mi música se aproxime a la música campesina, en otras palabras, mi música está escrita en un lenguaje simple, sencillo, humilde”.*

Cuando el maestro Silvio concibió la idea de componer un concierto para guitarra y orquesta, no tuvo ninguna duda en incluir la palabra campesino en sus nombres, siendo así sus tres conciertos “Alma campesina”, “Poema campesino” y “Amalgdrama campesino”, brindándole un homenaje a esos seres que con su coraje y su valentía se han sobrepuesto ante las adversidades del maltrato, la violencia y sin lugar a duda siempre muestran esa fortaleza que los caracteriza, definiendo al campesino como su mayor fuente de inspiración.

Las grandes obras como los conciertos para guitarra y orquesta, tienen una relación especial con el maestro Silvio Martínez y el campesino, con el cual no solo expresa el drama en el que viven a diario, sino también el amor. El concierto “Amalgrama Campesino”, es el más expresivo y lleno de contenido social, de alguna manera habla a través de los sonidos de ese drama que viven a diario. El título hace referencia a la amalgama de violencia que encuentran estos individuos por todos lados, según el maestro Silvio, es una amalgama dramática. Este concierto consta de tres movimientos al igual que los demás, el primer movimiento es un pasillo, el segundo es una danza y el tercero está escrito en ritmo de bambuco nariñense.

El segundo concierto “Poema Campesino”, nos permite olvidar todas esas amarguras y trasladarnos a esa parte romántica, la parte poética, donde la idea principal es mostrar el romance de los campesinos, un romance inocente, ingenuo y sano. En este concierto el primer movimiento se encuentra escrito en ritmo de pasillo, el segundo es un paseo vallenato y el tercero es un bambuco.

El primer concierto “Alma Campesina”, es un concierto en el que encontramos tres momentos específicos de nuestra historia, el primer movimiento está inspirado en la figura de Luis Carlos Galán, quien era un campesino que intentó mostrar todo su valor y esfuerzo, que al final se vio interrumpido por culpa de la misma violencia<sup>15</sup>.

La elección de estos ritmos poseen un contenido literario, Este primer movimiento se encuentra en ritmo de pasillo, el pasillo brinda la posibilidad de concebir momentos violentos o momentos apaciguados, el segundo es una cumbia, por ser un ritmo de la costa colombiana se relaciona con las olas del mar en las que se presentan ritmos cadenciosos, momentos en los que se encuentran agitadas y

---

<sup>15</sup>BIOGRAFÍAS Y VIDAS, La Enciclopedia Biográfica en Línea. Luis Carlos Galán Sarmiento. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/galan\\_sarmiento.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/galan_sarmiento.htm)

momentos de calma, esto es directamente relacionado con la amargura, la tristeza y la decepción después del fracaso social que se vivió después de la muerte de Luis Carlos Galán, este segundo movimiento está escrito sobre la escala pentatónica. Y el currulao que es el último movimiento, tiene una fusión con el bambuco tradicional en algunos compases, este tercer movimiento plasma la campaña bolivariana, es por tal motivo que este concierto inicia con una marcha militar, donde después de la fuerte lucha viene la calma y refleja esa vida del soldado después de la batalla que busca relajarse y recrearse un poco para olvidar el trago amargo que le ha dejado la guerra.

Estos conciertos son una propuesta interesante, ya que están creados en base a una realidad que ha vivido nuestro país que es la lucha diaria de una población importante, y también porque toma los ritmos de nuestro folclor colombiano para hacer música de carácter concertista. Todos los conciertos manejan un estereotipo (de la manera como es concebido por el maestro Silvio) una característica relevante, todos sus conciertos inician en ritmo de pasillo y terminan en ritmo de bambuco, teniendo en cuenta que en el primer concierto “Alma Campesina” dicho bambuco realiza una fusión con el currulao, cambiando por completo la danza escrita en el segundo movimiento de cada concierto.

Otra característica importante, se encuentra en la concepción del bambuco, teniendo en cuenta que en el segundo concierto esta danza es un bambuco tradicional y en el “Amalgdrama Campesino”, es un bambuco nariñense que está escrito sobre la escala inca, que en cuestiones teóricas es la misma escala pentatónica tradicional compuesta por cinco sonidos pero con la utilización de medios tonos. Escalas que conoció el maestro Silvio, cuando realizó unos cursos sobre música folclórica durante sus estudios en el conservatorio de Cali. Esta escala permite obtener más sonidos lo cual le permitió al compositor generar armonías más complejas, algo que es bastante extraño encontrar en su música.

Tras su partida a España llevaba consigo el objetivo de ser un guitarrista excelente y famoso, y dos interrogantes que en últimas lo impulsaron a dejar los escenarios en tal vez el momento más importante de su carrera como concertista. Uno de estos interrogantes que lo acompañaban era sobre la técnica, algo que lo inquietó mucho durante su paso por el conservatorio y que era un tema que seguía siendo extraño pero aun así sabía que era algo importante, para lo cual se contactó con los maestros Jorge Cardozo y Gerardo Arriaga, a los cuales les comunicó la idea de que le enseñaran la técnica que era lo que necesitaba.

Durante su época como estudiante en el Conservatorio de Cali, se sintió inquieto porque no veía niños estudiando guitarra, este sería el segundo interrogante que le aquejaba. Esta idea se reafirmó al llegar a España al trabajar en una academia muy prestigiosa de Madrid llamada "Muxivoz" y en diferentes colegios dictando clase a niños, actividad que realizó hasta el año de 1978, año en el cual pensó seriamente en encontrar una solución a esa pregunta que tanto le inquietaba.

Esto lo llevó a realizar un arduo trabajo de investigación durante siete años, teniendo en cuenta que no le fue fácil, ya que no encontraba respuesta por parte de sus maestros y amigos. Esto lo llevó a involucrarse en la búsqueda de tales respuestas en libros sobre los modelos pedagógicos y tomó como sede la biblioteca Ateneo de Madrid, una de las bibliotecas más importantes de Madrid, en la que pasaba gran parte de su tiempo leyendo y escribiendo cada uno de los conceptos importantes. Teniendo en cuenta su habilidad para la investigación y su pasión por la lectura cada vez se abría campo a más dudas surgidas con el avanzar de la investigación.

Al obtener todas las respuestas a las preguntas e interrogantes generados, dio por terminada esta labor y se dedicó exclusivamente al estudio de la pedagogía, asumiendo su propio rol de autodidacta.

*“Hay que tener en cuenta que la investigación científica es como el sonido, emites un sonido y el sonido se amplía a través de ondas, empieza por una onda diminuta y luego se amplía por una más grande y así sucesivamente se va ampliando, es decir que esta analogía es absolutamente válida, una investigación nace de un interrogante (sonido), cuando crees tener la respuesta a ese interrogante la adquisición de esa respuesta ha generado más interrogantes.”*

Después de concluir que la mano izquierda era el principal objetivo y primer tema a tratar, esto a través de preguntas y encuestas realizadas a sus maestros y amigos, se ve en el final de su investigación, prácticamente ya estaba todo listo. A partir de allí sale a la superficie el tema no menos importante acerca de que no existían materiales adecuados a las condiciones físicas y psíquicas de los niños, viéndose en la valiosa tarea de hacer estos materiales. Tales materiales que conservan las mismas características de sus composiciones, un material sencillo y cantáble que pretende no solamente factibilizar la iniciación del aprendizaje temprano, sino también, facilitar el aprendizaje en cualquier edad. Este trabajo de investigación es tal vez uno de los más importantes concebido para la enseñanza de la guitarra en niños, esté método didáctico lo llamó “Método y sistematización para iniciación del aprendizaje temprano de la guitarra”.

Con su regreso a Colombia en 1986, presentó su propuesta al consejo académico del conservatorio de Cali, al cual llegó como profesor de tiempo completo; para sorpresa pudo llevar a cabo esta propuesta con un grupo de diez niños de 7 a 8 años, el único fallo que presentó la propuesta era que estaba estipulada para realizarla durante 2 años, y para sorpresa solo duró 3 meses. Esto refleja una gran aceptación por parte de los niños y su avanzar en el estudio de la guitarra y un buen desempeño de la propuesta realizada. La idea de dedicarse a la pedagogía del instrumento además de su preocupación por los niños, se formó también porque no

encontró el respaldo de herramientas pedagógicas para los maestros, en aquel entonces la manera de enseñar era un poco rígida.

Por otro lado gran parte de las obras que ha compuesto, están dedicadas a personas que han sido en su andar profesional muy importantes, destacándose en primer lugar su familia, los nombres de muchos de ellos se encuentran en los títulos de sus obras, esto es gracias a que su familia siempre le brindó su apoyo incondicional sin ninguna excepción con mucho amor y respeto para lo que él quería hacer en su vida. Otras obras están dedicadas a guitarristas, amigos y maestros que le permitieron incursionar en el ámbito guitarrístico. Algunas llevan el nombre de campesino o labrador, por la ya mencionada relación con su historia de vida. Otros nombres se daban por la sugerencia de algo en particular, vivir en Santa Marta por un tiempo a su corta edad y viviendo cerca al mar, le traía recuerdos de aquellas tiras cómicas sobre sirenas que se encontraban en periódicos y revistas, y más que en aquella época estaba muy de moda una canción de salsa titulada “la sirena viene hacia mí”, esos detalles le permitieron nombrar a un paseo vallenato “Dulce sirenita” que hace parte de la primera obra compuesta por el maestro Silvio, la suite colombiana # 1.

Su música también se ve influenciada por los ritmos del folclor suramericano, esto a causa de sus estudios sobre el folclor suramericano durante su estadía en España con el maestro Jorge Cardozo, lo cual le permitió extender su repertorio con estos ritmos, destacándose: zambas y milongas argentinas, vals criollos venezolanos, guaranias y galopas de Paraguay, pasillos ecuatorianos.

Como ejemplo de esta relación encontramos una obra titulada “solfear cantando”, la cual está escrita con danzas suramericanas, es un libro de solfeo que contiene 30 danzas de todo el sur del continente.

La técnica y la interpretación de las piezas en el repertorio del maestro Silvio Martínez son dos temas que priman al abordar este repertorio, la técnica la define como:

*“La técnica es una “herramienta” a través de la cual facilitamos cualquier labor o tarea. Esta herramienta aplicada a la guitarra tiene una primer exigencia, la posición de las dos manos, esta debe ser natural y no impuesta por el orientador, y la segunda condición es romper con todos esos paradigmas impuestos por las viejas escuelas.”*

En la interpretación de obras de carácter folclórico, lo ideal en cada intérprete es que este conozca los ritmos, el conocimiento de los ritmos enriquece mucho cualquier obra de este tipo. En lo que tiene que ver con la interpretación como un factor emotivo, el maestro Silvio enfatiza en no ofrecer ninguna sugerencia y en lo que tiene que ver con la técnica, el conocimiento de los ritmos implica dominio en las diversas formas o maneras de rasguear.

Todas las obras del maestro Silvio Martínez, carecen de símbolos o signos de interpretación, precisamente por el concepto que maneja al respecto, afirmando que los signos de interpretación obligan al oyente a escuchar siempre lo mismo, privando al intérprete de mostrar su propia creatividad y dominio de sus propias emociones. Toda la música tiene orientaciones pedagógicas ineludiblemente.

*“Mi concepto es: que cada intérprete debe hacer su propia versión de la obra en estudio.”*

El lenguaje musical empleado en toda su obra es un lenguaje simple y sencillo. Así como en alguna ocasión en España se lo expresó al fallecido maestro Gentil Montaña, aun cuando todavía no ejercía su labor de compositor, que su música

sería muy sencilla, él quería presentar la música nuestra como lo que es, música de campesinos.

*“La guitarra es lo que hizo de mi quien soy, me ayudó a descubrir muchas cosas importantes, como cuestionar actuaciones pedagógicas, capacidad para escribir música y finalmente esa capacidad de escribir para la guitarra especialmente con altos contenidos pedagógicos, no podría inventar una definición para todo esto.”*

### **3.3 LEGADO**

El legado de un compositor sin duda es su obra, esta obra se encuentra en un aspecto bastante amplio, desde conciertos para guitarra y orquesta, repertorio para guitarra solista, Música de cámara tanto instrumental como vocal y métodos didácticos para guitarra y solfeo. Es sin duda un aporte importante al material de apoyo para el estudio, desde los más expertos hasta principiantes y niños, tienen un apoyo en la obra del maestro Silvio Martínez.

En cuanto al material pedagógico de estudio existen dos a los cuales haremos referencia, el primero de ellos es el método de solfeo “solfeear cantando” y el segundo es el “método y sistematización para iniciación del aprendizaje temprano de la guitarra”.

Después de interrumpir la actividad compositiva en el año 2008, surge de nuevo en el 2012 esta inquietud por componer pero esta vez no un bambuco ni un pasillo, sino una obra pedagógica. A partir de ahí surge la idea de escribir un libro de solfeo, aprovechando el conocimiento de los diferentes ritmos de nuestro continente.

El método de solfeo está escrito sobre ritmos folclóricos suramericanos, que incluye por mencionar algunos: zambas, chacareras, bambucos, guabinas, bundes, etc. No se tuvo en cuenta ninguna canción ni melodía popular sino que al contrario estas canciones han sido de su propia autoría. Cada solfeo está precedido de 16 compases en los cuales escribe los modelos rítmicos que se emplean para cada una de estas danzas, posteriormente, aparecen 12 compases para el piano a manera de introducción exponiendo las principales características de la danza, los compases iniciales son para trabajar el aspecto rítmico, para que el alumno cuando se enfrente a los sonidos tenga prácticamente resuelto el problema rítmico, la introducción que hace el piano enfocará al alumno en la tonalidad. Todas las danzas (20 para una sola voz y 10 para dos voces), tiene acompañamiento de piano.

Este libro puede ser utilizado en cualquiera de los instrumentos musicales dado que posee las características de ejecución instrumental sobre una melodía que es cantáble, igualmente puede ser utilizado en la clase de armonía o en la clase de composición y arreglo para que los estudiantes armonicen y trabajen sobre la melodía, teniendo en cuenta que es importante que cada persona haga su propio arreglo y su propia versión, cosa que al maestro Silvio no incomoda, sino que al contrario, pide que no se le mutile la creatividad a los estudiantes y los dejen expresar sus creaciones sin imponer ninguna clase de parámetros.

Por otra parte, el método y sistematización para iniciación del aprendizaje temprano de la guitarra, es una obra creada para corresponder a la iniciación temprana del aprendizaje de la guitarra y facilitar dicha iniciación a cualquier edad, la creación de este método lo llevó a trabajar durante 7 años investigando de tiempo completo en España. La idea de la sistematización nace de un modelo pedagógico llamado “escuela activa”, uno de sus postulados recomienda sistematizar los métodos de enseñanza, en el caso de la guitarra la sistematización fue pensada en la mano izquierda que es la más difícil, siguiendo con las características, este método está compuesto de cuatro cuadernillos y con obras de carácter infantil. El primer

cuadernillo se titula “Preámbulos”, el segundo “Caprichos”, el tercero “Juguetitos” y el cuarto “Canciones”.

Los preámbulos están escritos para el trabajo técnico que debe realizar el dedo 1 de la mano izquierda, y los p, i, m de la mano derecha indistintamente. Los caprichos están escritos para la utilización del dedo 1 y 2 de la mano izquierda y p, i, m de la mano derecha indistintamente. Los juguetitos están compuestos para la utilización de los dedos 1, 2 y 3 de la mano izquierda y p, i, m de la mano derecha indistintamente. En las canciones intervienen los cuatro dedos de la mano izquierda y los cuatro de la mano derecha, p, i, m, a.

En la actualidad existe un método sobre el cual el maestro Silvio se encuentra trabajando que es para el estudio de la guitarra folclórica. Este método tiene como principal característica permitirle al estudiante trabajar sobre un estudio que tiene las mismas características de la danza principal, por lo cual si hablamos de un pasillo, anticipado a este tendremos un estudio de pasillo con el que podemos relacionarnos de manera más directa para familiarizar y entrar en el dominio del ritmo. Esta es una propuesta pedagógica, una mirada distinta de esta literatura que normalmente se le atribuye el nombre de estudios.

La obra compuesta especialmente para guitarra se encuentra plasmada en un repertorio extenso, como ya lo mencionamos antes, estudiar las músicas del folclor suramericano durante su estadía en España con el maestro Jorge Cardozo, amplió la diversidad en sus composiciones no limitándolo solo al folclor colombiano, por tal razón encontramos que su obra tiene un recorrido por todo el continente trasladándonos e invitándonos a explorar estas músicas.

A continuación se presenta una recopilación de la obra para guitarra escrita por el maestro Silvio Martínez, realizada por el maestro Óscar González, en la que se puede observar el nombre de sus obras, el género o ritmo en el que se escribió, el

carácter instrumental o vocal, la cronología, el formato, la dedicatoria de cada pieza y el estado en el que se encuentra actualmente, manuscrito original o digitado.

Tabla 1. Piezas Sueltas - Guitarra Solista

<b>Nombre de la Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumental / Vocal</b>	<b>Cronología</b>	<b>Formato</b>	<b>Dedicatoria</b>	<b>Digitada / Manuscrito</b>
<b>Ingenuidad</b>	Vals	Instrumental	Madrid / May. 20 de <b>1981</b>	Solista		Manuscrito
<b>Cañizal</b>	Pasillo	Instrumental	Madrid / Mar. 30 de <b>1983</b>	Solista	Jose Manuel Esteban	Manuscrito
<b>Fan-ny-tasía</b>	Vals Criollo	Instrumental	Madrid / Abr. 10 de <b>1984</b>	Solista	Andrés Villamil	Digitada / Ago. de 2008
<b>Milonguita</b>	Milonga	Instrumental	Madrid / Jun 06 de <b>1984</b>	Solista		Manuscrito
<b>Vivencias</b>	Pasillo	Instrumental	Madrid / Ago. 05 de <b>1984</b>	Solista		Manuscrito
<b>En Valledupar</b>	Paseo Vallenato	Instrumental	Madrid / Ago. 18 de <b>1984</b>	Solista	Enric Madriguera	Manuscrito

<b>Nerea</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Ago. 28 de 1984</i>	<i>Solista</i>	<i>José Espejo</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>Melancolía</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / May. 05 de 1985</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Ausencia</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Jun. 10 de 1985</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Bambuquito</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Jul. 20 de 1985</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Viajero (el mismo Penumbra)</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Jun. 23 de 1985</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Sueños</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Jun. 28 de 1985</i>	<i>Solista</i>	<i>María Sastre</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>Penumbra</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Ago. 13 de 1985</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Canto a Carora</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Punto Fijo / Oct. 20 de 1992</i>	<i>Solista</i>	<i>Rodrigo Riera</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>Carranga en Clásico</b>	<i>Carranga</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Abr. 30 de 2006</i>	<i>Solista</i>	<i>María Jovita Rengifo</i>	<i>Manuscrito</i>

<b>Vals con el tiempo</b>	<i>Vals Criollo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Oct. 13 de 2006</i>	<i>Solista</i>	<i>Miguel Bonachea</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>TRÍPTICO</b>						
<i>I. Un Adiós</i>	<i>Zambas</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Ene. 17 de 2008</i>	<i>Solista</i>		<i>Digitada / Jul. de 2011</i>
<i>II. Para Recordarte</i>			<i>No hay datos en la partitura</i>			
<i>III. En mi Soledad</i>			<i>B/manga / Feb. 22 de 2008</i>			
<b>Candorosa y Bella</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Abr. 06 de 2008</i>	<i>Solista</i>	<i>Pert Vit</i>	<i>Digitada / Oct. de 2008</i>
<b>María</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Nov. 05 de 2008</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Ocaso Campesino</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Dic. 10 de 2008</i>	<i>Solista</i>	<i>Pert Vit</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>El Comunero</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>	<i>Óscar González</i>	<i>Digitada / Abr. de 2008</i>

<b>Romance del Labrador</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Ligados Ascendentes</b>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Ligados Descendentes</b>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>12 Estudios Elementales</b>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Espejito</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Nostalgia</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>	<i>Jorge Cardoso</i>	<i>Manuscrito</i>
<b>Llanerita</b>	<i>Vals Criollo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>	<i>Héctor M. González</i>	<i>Digitada / Ago. de 2008</i>
<b>Preludio y Danza Paraguaya</b>	<i>Guarania - Galopa</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Dic. de 2011 a ene. de 2012</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>

Tabla 2. Suite Colombiana - Guitarra Solista

<i>Nombre de la Obra</i>	<i>Género</i>	<i>Instrumental / Vocal</i>	<i>Cronología</i>	<i>Formato</i>	<i>Dedicatoria</i>	<i>Digitada / Manuscrito</i>
<b>SUITE COLOMBIANA No. 1</b>						
<i>I. Despertar</i>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Madrid / Mar. 02 de 1984</i>	<i>Solista</i>	<i>Nuria Mora</i>	<i>Digitada / Ene. de 2007</i>
<i>II. Chicha y Farra</i>	<i>Guabina</i>		<i>Madrid / Ene. 03 de 1983</i>		<i>Dr. Jairo Ochoa</i>	
<i>III. Dulce Sirenita</i>	<i>Paseo Vallenato</i>		<i>No hay datos en la partitura</i>		<i>Gustavo Niño</i>	
<i>IV. Amanecer</i>	<i>Vals Llanero</i>		<i>Madrid / Mar. 31 de 1984</i>		<i>Marian Rodrigo</i>	
<i>V. La Hamaca</i>	<i>Currulao</i>		<i>Madrid / Ago. 01 de 1983</i>		<i>Horacio y Jovita</i>	
<i>VI. Palmereña</i>	<i>Cumbia</i>		<i>Madrid / Oct. 10 de 1984</i>		<i>Jorge Cardoso</i>	
<i>VII. Obsesión</i>	<i>Bambuco</i>		<i>Madrid / Dic. 20 de 1982</i>		<i>Gentil Montaña</i>	

<b>SUITE COLOMBIANA No. 2</b>						
<i>I. Merche</i>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga / Ene. 16 a Mar. 04 de 2007</i>	<i>Solista</i>	<i>Juan Mario Cuellar</i>	<i>Digitada / Oct. de 2007</i>
<i>II. Canción y Sentimiento</i>	<i>Paseo Vallenato</i>					
<i>III. Como un Manantial</i>	<i>Vals Criollo</i>					
<i>IV. Emma</i>	<i>Danza</i>					
<i>V. Inocencia</i>	<i>Bambuco</i>					
<b>SUITE COLOMBIANA No. 3</b>						
<i>I. Desencanto</i>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>	<i>José Manuel Esteban Layrana</i>	<i>Digitada / Oct. de 2008</i>
<i>II. Nidia</i>	<i>Danza</i>					
<i>III. Canto Llanero</i>	<i>Vals Criollo</i>					
<i>IV. Fabiola</i>	<i>Guabina</i>					
<i>V. Divina Lola</i>	<i>Paseo Vallenato</i>					
<i>VI. Nocturnal</i>	<i>Bambuco</i>					
<i>VII. Lilí</i>	<i>Currulao</i>					

Tabla 3. Música de Cámara

<b>Nombre de la Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumental / Vocal</b>	<b>Cronología</b>	<b>Formato</b>	<b>Dedicatoria</b>	<b>Digitada / Manuscrito</b>
<b>Como el Rocío</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga Jul. 22 de 2010</i>	<i>Requinto y Tiple</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Ocaso Campesino</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Guitarra y Violín</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Romance del Labrador</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Guitarra, Piano y Castañuelas</i>		<i>Digitada / Nov. de 2008</i>
<b>SEIS TRÍOS ELEMENTALES</b>		<i>Instrumental</i>		<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
	<i>I.</i>			<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
	<i>II.</i>	<i>Instrumental</i>		<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
	<i>III.</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
	<i>IV.</i>	<i>Instrumental</i>		<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
<i>V.</i>		<i>Instrumental</i>		<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>

VI.		<i>Instrumental</i>		<i>Trío de Guitarras</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Preámbulo del Recuerdo</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Trío de Guitarras y Contrabajo</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Espejismo</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Trío de Guitarras y Contrabajo</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>Para Horacio</b>	<i>Bambuco</i>	<i>Instrumental</i>	<i>B/manga 15 al 21 de Ago. de 2010</i>	<i>Cuarteto de Guitarras</i>	<i>Horacio Martínez</i>	<i>Digitada / Oct. de 2009</i>
<b>Para Jova</b>	<i>Danza</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Cuarteto de Guitarras</i>	<i>María Jova Rengifo</i>	<i>Digitada / Ago. de 2010</i>
<b>Luz Mary</b>	<i>Guabina</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Cuarteto de Guitarras</i>		<i>Digitada / Sep. de 2010</i>
<b>Serenata Campesina</b>	<i>Pasillo</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Cuarteto de Guitarras</i>		<i>Digitada / Sep. de 2010</i>
<b>Mujer</b>	<i>Paseo Vallenato</i>	<i>Vocal</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Guitarra y Voz</i>		<i>Manuscrito / Guitarra</i>

<b>Me Estoy Mojando</b>	<i>Merengue</i>	<i>Vocal</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Guitarra y Voz</i>		<i>Manuscrito / Guitarra</i>
-------------------------	-----------------	--------------	-------------------------------------	-----------------------	--	------------------------------

Tabla 4. Orquesta

<b>Nombre de la Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumental / Vocal</b>	<b>Cronología</b>	<b>Formato</b>	<b>Dedicatoria</b>	<b>Digitada / Manuscrito</b>
<b>AMALGDRAMA CAMPESINO</b> I. II. III.	<i>Concierto</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Guitarra y Orquesta de Cuerdas</i>		<i>Manuscrito</i>
<b>POEMA CAMPESINO</b> I. II. III.	<i>Pequeño Concierto</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Sep. de 2003 a Oct. de 2004</i>	<i>Guitarra y Arcos</i>		<i>Digitada / Abr. de 2005</i>
<b>ALMA CAMPESINA</b> I. <i>Maestoso</i> II. <i>Largo</i> III. <i>Andantino</i>	<i>Concierto</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Oct. de 1987 a May. de 1990</i>	<i>Guitarra y Orquesta Sinfónica</i>	<i>Jorge Cardoso</i>	<i>Digitada / Mar. de 2006</i>

Tabla 5. Método didáctico para guitarra

<b>Nombre de la Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Instrumental / Vocal</b>	<b>Cronología</b>	<b>Formato</b>	<b>Dedicatoria</b>	<b>Digitada / Manuscrito</b>
<i>Preámbulo I al VI</i>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>	<i>No hay datos en la partitura</i>	<i>Solista</i>		<i>Manuscrito</i>
<i>Capricho I al X</i>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>				
<i>Juguético I al VIII</i>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>				
<i>Canción I al VI</i>	<i>Estudio</i>	<i>Instrumental</i>				

En Colombia la guitarra ha comenzado a ser muy importante, a tener presencia en el ámbito nacional e internacional. En la actualidad, la escuela guitarrística de nuestro país ha sido declarada una de las más importantes en el continente gracias a los excelentes maestros con los que Colombia cuenta en la actualidad.

Bucaramanga se encuentra en el proceso de enriquecer el panorama nacional, lo cual el maestro Silvio destaca con sus palabras:

*“En esta zona del país hay muchísimo talento y en este momento hay jóvenes guitarristas brillantes y muy disciplinados, el futuro de la guitarra en esta zona del país es prometedor.”*

Al preguntar al maestro Silvio por cual ha sido su principal aporte o legado al mundo de la guitarra, lo expresa de la siguiente manera:

*“Cuando una persona hace lo que hace por convicción se puede decir sin temor a equivocaciones que igualmente lo hace con amor. Dentro de mi labor pedagógica uno de los logros más importantes en mis estudiantes, es ayudarlos a que sean personas, esta es una cualidad muy importante y que todos los humanos deberíamos poder disfrutar. Como compositor he conseguido que mi música sea apreciada tanto en Colombia como fuera de nuestro país. Como intérprete en Colombia nadie me recordará o en todo caso muy pocos esta actividad la interrumpí hace ya casi 30 años.”*

## 4. OBRAS SELECCIONADAS: ANÁLISIS

### 4.1 PRELUDIO Y DANZA PARAGUAYA

#### 4.1.1 Preludio (Guarania)

La guarania es una danza proveniente de Paraguay, su desarrollo ocurrió en el siglo XX gracias a la labor del compositor paraguayo José Asunción Flórez quien tomó de las raíces de la polka paraguaya las características sincopadas y creó una danza lenta, romántica cantáble, escrita en 6/8 muy similar a la galopa, convirtiéndose en el fenómeno musical más importante de Paraguay<sup>16</sup>.

##### 4.1.1.1 Análisis formal

El prelude se encuentra escrito en un compás de 6/8 y en la tonalidad de *sol mayor* (G) de principio a fin, contiene 3 secciones, la primera de ellas (A) tiene 16 compases, B, 16 compases y C, 12 compases. Para finalizar se presenta una re-exposición de la sección A, seguido a esto nos dirigimos a *fin*.

##### 4.1.1.2 Elementos musicales

**Ritmo:** El ritmo en la guarania tradicional contiene un motivo en el bajo de tres negras consecutivas, en este prelude el compositor presenta otra fórmula con el fin de enriquecer la obra, esta fórmula se presenta en negra con puntillo, seguida de un silencio de corchea, que da la posibilidad de generar un apagado con el pulgar,

---

<sup>16</sup>GUARANIA (Historia, Compositores. Músicas, Videos). [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://www.dparaguay.com/2014/08/guarania-historia-compositores-guarania.html>

y finaliza el compás una negra, como lo observamos en la figura 1, mientras que en la línea melódica encontramos motivos donde se presentan una variedad de recursos rítmicos empleados, destacándose el uso de semicorcheas y *apoyaturas* presentadas en la sección *B* que le brindan un carácter expresivo y sincopado a la obra.

Figura 1. Preludio y danza paraguaya. Preludio. Compases 9 – 10

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 9 and 10 of a prelude. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A red circle highlights a specific note in the upper staff, with a red arrow pointing to a red-bordered box containing the text "Apagar con el pulgar". The lower staff contains a bass line with notes and rests. A red bracket spans across the lower staff, with a red arrow pointing to a red-bordered box containing the text "Motivos principales del bajo".

**Armonía:** El uso del segundo grado (*Am*) se involucra de manera importante, siendo bastante común encontrar una progresión armónica *I, II, V, I*, este segundo grado precedido por su dominante, en este caso *mi mayor con séptima (E7)*. La armonía también es enriquecida por notas extrañas y notas de paso que sirven de enlace en la progresión armónica, característica que al mismo tiempo ayuda a la línea melódica a tener un desarrollo más libre y no limitándose al uso de las triadas correspondientes a los acordes empleados.

Al dirigirnos al *fin*, encontramos en el penúltimo compás un contraste armónico importante, esta progresión incluye el *mi bemol (Eb)* como cadencia para ir a la tónica (*G*), como se observa en la figura 2.

Figura 2. Preludio y danza paraguaya. Preludio. Compases 45 – 47

III -----

FIN

Cadencia para finalizar

**Melodía:** La melodía se encuentra desarrollada en su mayoría por intervalos de segunda y tercera que forman *arpeggios* que le dan un carácter cantábil. Esta melodía se desarrolla sobre los motivos rítmicos de corchea – negra, negra – corchea y los ya mencionados en el ritmo, que se encuentran expuestos en la voz superior permitiendo una fácil identificación del canto. Igualmente el uso de *apoyaturas* y ligados permiten mayor versatilidad a la línea melódica.

#### 4.1.1.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Es importante conocer la base rítmica de la guarania, ya que de allí deriva la concepción de una buena interpretación. El estudio del ritmo nos brinda la posibilidad de crear frases características relacionadas a la intención de la obra. En el primer tiempo de los compases 17, 32, 44 y 45, se reemplaza el acorde formado allí por un rasgado descendente que se presenta como una característica principal del ritmo, facilitando una propuesta interpretativa.

El uso de *crescendos* y *decrescendos* se torna interesante al concluir una frase ya que nos permite darle vida a ese canto expuesto por el compositor, al igual que el

uso de dinámicas como *forte*, *mezzoforte* y *piano*, y recursos técnicos y sonoros de la guitarra, entre los cuales se destacan el uso de apagadores con mayor énfasis en los bajos, *metálicos* que se usan en los compases 19, 22, 28 y 38, al igual que el rasgueo de los acordes y *apoyaturas* que brindan un enriquecimiento musical significativo.

#### **4.1.2 Danza (Galopa)**

La galopa es una danza que hace parte del folclor paraguayo, cuyas raíces se encuentran en las polkas de este país, muy similar a la guarania. La galopa es una danza de carácter alegre y de tempo rápido que originalmente se baila por las mujeres (Galoperas) con una coreografía libre y cuyo final depende del intérprete o director ya que no posee un final estipulado, el cual puede ocurrir en cualquier momento de la obra<sup>17</sup>.

##### **4.1.2.1 Análisis formal**

Esta danza presenta un carácter alegre escrito en compás de 6/8, consta de una *introducción* de 8 compases, y dos partes: *A* y *B* con sus respectivas repeticiones, escritas en una forma binaria asimétrica de 40 y 34 compases respectivamente. Entre la sección *A* y *B*, encontramos una transición de 8 compases y al finalizar una *coda* de 11 compases después de re-exponer la sección *A*.

##### **4.1.2.2 Elementos musicales**

---

<sup>17</sup>BARRIOS OJEDA, John Smith. La guitarra en un recorrido folclórico latinoamericano. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2013. p. 71-75

**Ritmo:** Al igual que la guarania la estructura rítmica es similar, ya que conserva en el bajo un acompañamiento en negras y también como una variación, un motivo de blanca y negra, como se observa en la figura 3.

Figura 3. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compases 9 – 10



En la *introducción* encontramos en los compases 6, 7 y 8 un motivo en el cual el papel protagónico lo lleva el bajo, esto provoca una cadencia que nos brinda un enlace hacia el tema principal. En la transición de ocho compases que encontramos entre la sección *A* y *B* (Compases 51 – 58) aparecen unas *apoyaturas* que le brindan un carácter gracioso a la pieza, y que al mismo tiempo generan un enlace con características resaltantes y dinámicas para pasar a la sección *B*. Durante el desarrollo de toda la danza es común encontrar en algunas frases un silencio de corchea al inicio del compás, esto en términos interpretativos se reemplaza por un golpe con la mano cerrada sobre las cuerdas.

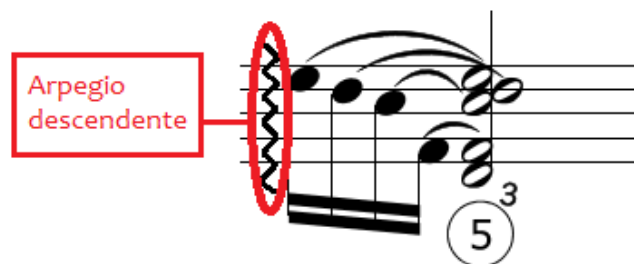
**Armonía:** Esta danza se encuentra escrita en la tonalidad de *mi menor* (Em), en la *introducción* y en la sección *A* su desarrollo armónico se encuentra sobre esta tonalidad sin generar ningún cambio significativo. En la sección *B*, la armonía se desarrolla sobre la tonalidad relativa, en este caso *sol mayor* (G). Al finalizar esta

sección, se observa una cadencia la cual se genera por el movimiento armónico descendente desde el cuarto grado hasta la tónica.

**Melodía:** Al ser una danza de carácter fiestero y alegre, el ritmo adquiere un papel protagónico y en la mayoría de veces se puede cometer el error de olvidar la melodía, siendo esta muy importante. La melodía se encuentra implícita en la voz superior, en figuras de blanca, negra y corchea, siempre de manera consonante moviéndose por grados conjuntos de la escala y en ocasiones por terceras y arpeggios. Esta melodía se encuentra agrupada en motivos de cuatro compases, que a la vez son enriquecidas por figuras de blancas y ligaduras de prolongación que generan reposo a la melodía, y las *apoyaturas* que le brindan un carácter gracioso y alegre que ayudan a afianzar este perfil característico a la obra.

Otro aspecto importante de resaltar es el *arpeggio* de las semicorcheas que con la ayuda de las ligaduras generan el acorde planteado por el compositor, este *arpeggio* emula el sonido de un arpa, por lo tanto se convierte una característica importante (Fig. 4).

Figura 4. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compás 54



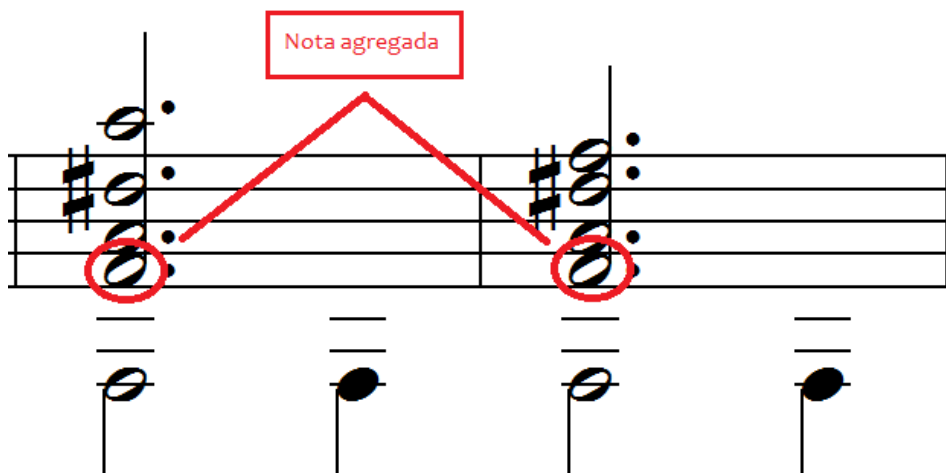
#### 4.1.2.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Al abordar esta danza, es necesario conocer muy bien las principales características del ritmo y sus variaciones para tener una idea clara de la estructura rítmica, estas características del ritmo siempre se ven marcadas por el bajo, alternando los

compases de 6/8 y 3/4 en una combinación de dos negras con puntillo o de tres negras por compás, seguido a esto, damos paso a deducir en qué partes o secciones se pueden implementar los rasgados con el fin de darle riqueza musical a la interpretación, ya que en la partitura no encontramos ninguna indicación acerca del ritmo como tal, algo que es bastante común en las obras de carácter folclórico.

En la sección *A*, encontramos en los compases 17 al 20 unos acordes constituidos por figuras de blanca con puntillo y un bajo constante de blanca y negra, a la hora de interpretar este motivo de cuatro compases, se sustituyen por el ritmo de la galopa utilizando los respectivos rasgados, teniendo mucho cuidado que no se generen notas extrañas ya que el rasqueo en el ritmo es sobre todas las cuerdas de la guitarra, por lo tanto se plantea agregarle una nota a este acorde, siendo esta *fa sostenido* (F#), para evitar que suene el *mi* (E) generado en la cuarta cuerda por la cejilla empleada, conformando el acorde de la siguiente manera: (Fig. 5).

Figura 5. Preludio y danza paraguaya. Danza. Compases 17 – 18



De igual manera al finalizar esta sección *A*, se puede hacer uso de los rasgados tanto en la casilla 1 para repetir, como en la casilla 2 que funciona como enlace para ir a los 8 compases de transición que nos conduce hacia la parte *B*.

En esta transición, nos encontramos en el compás 54 con una figura de cuatro semicorcheas en forma de *arpeggio* que lleva unas ligaduras en cada nota que proporcionan la continuidad de los sonidos que forman el acorde presentado en blancas, esta misma figura la encontramos en el compás 58 y 91 en la sección *B*, y 104 en la *coda*. A la hora de interpretar este motivo, se plantea un *arpeggio* descendente sobre las semicorcheas, que a la misma vez con la ayuda de las ligaduras generan el acorde planteado por el compositor, como se observó en la figura 4; este *arpeggio* emula el sonido de un arpa por lo tanto se realiza con un sonido *metálico*, que se logra pulsando las cuerdas cerca al puente.

Al finalizar la sección *B*, se observa una cadencia la cual se genera por el movimiento armónico descendente desde el cuarto grado hasta la tónica. Es importante tener cuidado que al interpretar este fragmento no se pierda el carácter conclusivo y el manejo de la melodía, esto se logra destacando la dinámica de la melodía que a la misma vez se acompaña con un *ritardando*. Igualmente, en los compases 83 al 90, se tiene sumo cuidado que cada acorde tenga la duración de la figura planteada, ya que por la complejidad de la formación de los acordes y los saltos entre unos y otros, se corre el riesgo de cortar el sonido, por lo tanto es importante que se ligue el sonido y más importante aún, que la melodía no pierda su protagonismo entre los acordes.

Al iniciar la *coda* en los compases 96 al 98 se propone un ritmo con el fin de afianzar las características alegres y vivas propias de la obra; igualmente se conserva el patrón rítmico del bajo sin restarle importancia, ya que por ser la conclusión del tema no es bueno perder estas características conclusivas. En la figura 6, se hace la comparación del compás escrito en la partitura y el compás propuesto a la hora de interpretar este fragmento.

Figura 6. Preludio y danza paraguaya. Danza. Comparación del compás 96, implementando el ritmo propuesto

Compás escrito en la partitura

Compás con el ritmo propuesto

Rasgueo en el primer acorde

Al repetir cada una de las secciones, se implementan recursos técnicos de la guitarra afines a la intención de la obra; el uso de los *metálicos* que se realizan pulsando las cuerdas cerca al puente de la guitarra, es bastante enriquecedor y le da a la obra un matiz agradable. El uso de los rasgueos en los primeros tiempos de compás cuando hay un acorde, se emplean de manera esporádica, este recurso se torna vital en la obra lo que le permite obtener ese carácter alegre y expresivo que identifica a la galopa.

#### 4.2 CANTO A CARORA (Pasillo)

El pasillo es una derivación del vals. Podemos encontrarlo en diferentes expresiones tanto vocales como instrumentales, en modo lento y cadencioso así como rápido y virtuoso. El pasillo lento se presta para canciones de carácter romántico y melancólico, mientras que el rápido para obras en su mayoría instrumentales, en donde el ejecutante melódico hace uso de su virtuosismo. Goza de gran popularidad en Ecuador y Centroamérica. En Colombia existe el Festival Nacional de Pasillo en la ciudad de Aguadas, Caldas desde 1990.<sup>18</sup>

<sup>18</sup>VILLAMIL. Op. Cit., p. 14.

#### 4.2.1 Análisis formal

Este pasillo mantiene una forma *A, B, A*, en la que *A* se encuentra en la tonalidad de *mi menor* (Em), y *B* pasa a su homónima que en este caso es *mi mayor* (E), estas dos secciones con una repetición cada una. Mantiene una estructura tradicional en la que cada sección tiene 16 compases, escrito en un compás de 3/4. Este es un pasillo lento lírico, donde toda su atención y desarrollo principal se encuentra en el canto.

#### 4.2.2 Elementos musicales


**Ritmo:** Los patrones rítmicos en el bajo llevan el acompañamiento a manera de corchea – negra, corchea – negra como se observa en la figura 7.

Figura 7. Canto a Carora. Compás 2



Esta figura tradicional de acompañamiento en ocasiones varía para darle paso a un bajo continuo que se mueve en corcheas consecutivas y por grados conjuntos de la escala como conclusión de una sección y que a su vez sirve de enlace para una siguiente frase. (Fig. 8)

Figura 8. Canto a Carora. Compás 17



The image shows a musical score for 'Canto a Carora' at measure 17. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass line is highlighted with a red arrow pointing to a red-bordered text box that reads: 'El bajo nos brinda el enlace para la siguiente frase'. The bass line consists of a series of notes: a half note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The text box is positioned to the right of the bass line, and the red arrow points from the end of the bass line to the text box.

**Armonía:** Canto a Carora, se encuentra escrito en la tonalidad de *mi menor* (Em) en su sección A; en el desarrollo de la sección B, la tonalidad cambia a su homónima *mi mayor* (E). La progresión armónica no sufre alteraciones importantes por lo cual su desarrollo mantiene siempre una homogeneidad con su respectiva tonalidad, a excepción de la inclusión de unas notas extrañas agregadas (*fa becuadro* por ejemplo) que funcionan como notas de paso o para darle un color diferente a la armonía, esto no representa un cambio significativo en su centro tonal.

**Melodía:** La melodía es clara y precisa, se mantiene de forma lírica durante toda la obra, permitiendo destacarla como el énfasis principal en el pasillo. La melodía siempre mantiene su relación con la armonía, manteniendo su carácter tonal, aplicando intervalos consonantes en su mayoría de segundas y terceras con figuras rítmicas sencillas contenidas en frases de cuatro compases que tiene como característica que cada motivo inicia con un silencio de corchea seguida de cinco corcheas, y finaliza con una negra y una blanca lo cual genera un reposo para darle entrada a la siguiente frase que presenta las mismas características en sus siguientes cuatro compases, esto la convierte en una melodía cuyo carácter se mantiene tranquilo y cantáble.

#### 4.2.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Es importante tener muy claro el motivo del ritmo, esto nos permite acercarnos más a la esencia del pasillo; apagar el bajo en el segundo tiempo y en la corchea del último tiempo como lo muestra la figura 9, nos ayuda a evitar que este sonido se prolongue y se generen armonías extrañas.

Figura 9. Canto a Carora. Compás 23



En los momentos que el bajo realiza una conexión entre una frase y otra, es importante que no se pierda ese carácter de enlace, esto se logra resaltando los primeros bajos y haciendo un *decrescendo* que a su vez es acompañado por un *ritardando* (Fig. 10) y a la hora de repetir esta frase, se realizan *metálicos* muy suaves, esto con el fin de que se genere un contraste, desde luego, sin perder el carácter tranquilo que demanda la obra.

Figura 10. Canto a Carora. Compás 33



La característica melódica y cantáble que tiene esta pieza musical, nos permite realizar variados sonidos, dinámicas *forte*, *mezzoforte*, *piano*, *crescendo*, *decrescendo*, el manejo de los metálicos es muy cuidadoso y no se hace en frases muy extensas ya que este sonido es bastante agresivo y no queremos quitarle el carácter tranquilo a la pieza, estos *metálicos* se implementan en *mezzopiano* y en frases cortas.

### **4.3 TRÍPTICO (Zambas)**

La zamba es el ritmo más representativo de la música del folclor argentino, está directamente relacionada con el baile. Sus orígenes se centran en la cueca y la zamacueca desde el siglo XIX. Su interpretación popular emplea a la guitarra y al bombo como base instrumental. Se escribe en compás de 6/8, aunque ha sido motivo de controversia, ya que algunos músicos la catalogan como un ritmo escrito en compás de 3/4<sup>19</sup>.

#### **4.3.1 Un adiós**

##### **4.3.1.1 Análisis formal**

Está escrita en compás de 6/8 y su estructura mantiene una relación con la forma tradicional exceptuando que esta zamba no presenta una introducción. Tiene tres secciones (*A*, *A1* y *B*), cada una reunida en 12 compases, esta forma presenta una repetición de principio a fin. La sección *A* expone el tema principal y los motivos que se mantendrán en toda la zamba, esta se repite con algunas variaciones para darle

---

<sup>19</sup>EL ORIGEN DE LAS ESPECIES – ZAMBA. [En línea]. Consultado en Agosto 16 de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AXXtS569mFU&feature=youtu.be>

vida a la sección *A1*, considerándose como una respuesta a ese primer tema; la sección *B* es el denominado coro o estribillo que genera el contraste, esta sección no se ve afectada por ninguna tonalidad ajena a la tónica conservada desde el inicio, siendo esta: *mi menor* (Em).

#### 4.3.1.2 Elementos musicales

**Ritmo:** El ritmo de esta zamba al igual que en las zambas tradicionales y en las otras dos zambas de este tríptico ("*Para recordarte*" y "*En mi soledad*"), se encuentra escrito en un compás de 6/8. La fórmula rítmica básica va en corchea con puntillo – semicorchea – corchea, un rasgado o chasquido conocido también como "*platillado*" que busca resaltar la nota superior del acorde escrito en figura de corchea como se observa en la figura 11, y luego negra o como una variación dos corcheas.

Figura 11. Tríptico. *Un adiós*. Escritura del ritmo tradicional de la zamba



Los motivos rítmicos empleados en el primer compás marcan lo que es el tema principal haciendo uso de semicorcheas, un recurso interesante que se ve empleado constantemente durante toda la danza. (Fig. 12)

Figura 12. Tríptico. Un adiós. Compás 1



**Armonía:** El centro tonal se sitúa en *mi menor* (Em), pero en la parte *B* (estribillo) cambia a la relativa *sol mayor* (G). La progresión armónica en cada una de las tres secciones se mueve sobre los grados I, IV y V respectivos a la tonalidad principal, en ocasiones encontramos el tercer grado (G) generando una sensación de reposo a la melodía y el uso del primer grado mayor (E), cumple una función de dominante para ir al cuarto grado.

En la sección *B*, el tema se desarrolla sobre la tonalidad de *sol mayor* (G), haciendo uso de los grados V, VI y I indistintamente. Este movimiento armónico genera que la zamba mantenga un carácter consonante en la cual no encontramos armonías extrañas, ni acordes que nos generen un cambio significativo durante toda la danza.

**Melodía:** La melodía está concebida en su mayoría por figuras de corcheas y semicorcheas. El empleo de *arpeggios* genera una melodía densa, al mismo tiempo, el uso de intervalos consonantes en estos *arpeggios* permite obtener una melodía cantáble. En las tres secciones la melodía siempre lleva el papel principal, siendo esta de mayor importancia en la obra, en algunos fragmentos encontramos cierto protagonismo en el bajo como eje conductor a una nueva frase y sección. (Fig. 13)

Figura 13. Tríptico. Un adiós. Compás 20



#### 4.3.1.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Al interpretar esta zamba, debemos hacer uso de los diferentes recursos técnicos e interpretativos que nos permiten ejecutar esta danza, entre estos se destacan los *metálicos*, *rasgados* y *platillados* o chasquidos que hacen parte del carácter del ritmo de la zamba tradicional, por lo tanto el manejo del ritmo es de vital importancia, además de conocer su estructura y el significado que conlleva cada una de estas frases a la hora de interpretar.

La sección *A* y *A1*, se ven involucradas por los mismos motivos musicales con variaciones en algunas frases, pero si indagamos acerca de la diferencia entre estas dos secciones en su estructura, encontramos que *A1* es una respuesta de *A*, por tal razón se emplean recursos técnicos de timbre, como el sonido *metálico* que se logra pulsando las cuerdas cerca al puente, este recurso permite darle una intención diferente.

Al llegar a la sección *B* nos encontramos con motivos que permiten que se evidencien estas características de contraste provocando el clímax musical, por tal razón el uso de todos los recursos técnicos de timbre y sonido "*brillante y dulce*" resultan interesantes, al igual que las dinámicas *forte* y *piano* con la ayuda de *crescendos* y *decrescendos* permiten crear ese aire característico, claro está, sin perder de vista la relación con las dos primeras secciones y conservando su carácter romántico.

## 4.3.2 Para recordarte

### 4.3.2.1 Análisis formal

Esta zamba se encuentra escrita en compás de 6/8. Mantiene la tonalidad de *mi mayor* (E) de principio a fin. Su forma es similar a la zamba “*Un adiós*”, mantiene esa misma relación con la forma tradicional, en donde contiene 3 secciones (A, A1 y B), cada una reunida en 12 compases, sin introducción y con una repetición de principio a fin.

### 4.3.2.2 Elementos musicales

**Ritmo:** En esta zamba encontramos que se hace frecuente como motivo de frase el uso de una corchea con puntillo, tres semicorcheas, seguido de una negra y una corchea, ya sea en la melodía o en el bajo como una forma de enlace hacia una nueva frase, que luego como vemos en la figura 14, se genera una respuesta con este mismo motivo rítmico en la línea melódica del bajo.

Figura 14. Tríptico. Para recordarte. Compases 3– 4

The figure displays musical notation for two staves. The top staff shows a melody with a red box highlighting a rhythmic motif: a dotted eighth note, a sixteenth note, a quarter note, and a quarter note. Below this staff, the bass line is shown with a red arrow pointing to a dotted eighth note, indicating a response to the motif above. The bottom staff shows the bass line with a red box highlighting a rhythmic motif: a dotted eighth note, a sixteenth note, a quarter note, and a quarter note, which is a response to the motif in the melody above. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a 4/4 time signature.

**Armonía:** La armonía de esta zamba se desarrolla sobre la tonalidad de *mi mayor* (E), La progresión armónica en las dos primeras secciones (A y A1), se mueve sobre los grados I, V y IV indistintamente, sin hacer uso de otros acordes y conservando esta progresión armónica durante toda la frase. En la sección B, se presenta una progresión diferente, III, IV, V, I respectivamente (G#, A, B, E), esta progresión genera el conocido coro o estribillo, el cual por la característica del tercer grado mayor (G#), le brinda un carácter diferente a la misma.

**Melodía:** Al igual que en la zamba anterior (*“Un Adiós”*), el predominio de las corcheas y semicorcheas en la melodía se hace relevante, pero en esta zamba encontramos también el uso de negras y negras con puntillo, lo cual nos refleja una intención más tranquila. Este carácter tranquilo se rompe al momento que pasamos a la sección B, ubicada a partir del compás 25, ya que ahí se emplea el uso de semicorcheas consecutivas lo cual provoca un ambiente denso, algo característico en esta sección ya que busca brindarle esa característica de coro o estribillo que se presenta en las zambas tradicionales. También para reforzar este carácter, encontramos presente el uso de grados conjuntos de la escala en la melodía y pequeños *arpeggios*.

#### **4.3.2.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas**

El uso de ligaduras entre algunas notas permite que la melodía tenga un carácter más lírico. Como se presenta en la figura 15, en las tres semicorcheas del primer compás se puede ligar la segunda y tercera semicorchea, al igual que en el siguiente compás se puede ligar la tercera semicorchea con la figura de negra del cuarto tiempo.

Figura 15. Tríptico. Para recordarte. Compases 1 – 2



Este recurso se emplea esporádicamente donde aparece este mismo motivo en las diferentes partes de la obra, igualmente acompañado del uso de *crescendos* y *decrescendos* que suelen ser un recurso bastante atractivo, por las mismas características tranquilas y románticas de esta zamba; el uso de timbres como *metálicos* o *brillantes* debe ser moderado, esto es para no quitarle la dulzura y la tranquilidad que implica esta pieza.

Por otro lado, el uso de los rasgados de los acordes que se presentan en el ritmo tradicional de igual manera deben ser implementados con sumo cuidado, este resulta bastante atractivo para ornamentar y enriquecer la interpretación. Este recurso se implementa en los compases 12, 20, 28 y en las dos casillas del final.

### 4.3.3 En mi soledad

#### 4.3.3.1 Análisis formal

Conserva la misma relación con las dos zambas anteriores (*Un adiós* y *Para recordarte*), escrita en compás de 6/8, manteniendo una estructura de 3 secciones (A, A1 y B), cada una reunida en 12 compases con una repetición de principio a fin. Esta pieza se encuentra escrita en la tonalidad de *la mayor* (A).

#### 4.3.3.2 Elementos musicales

**Ritmo:** Una característica especial en estas zambas, es el uso de corchea con puntillo seguida de tres semicorcheas y luego tres corcheas o una variante de las mismas, ya sea en la melodía o en el bajo como una forma de enlace hacia una nueva frase; en esta zamba encontramos otra pequeña variación en algunas partes en las que se sustituye ese puntillo por una semicorchea, de tal manera que encontramos una corchea seguida de cuatro semicorcheas, como se observa en la figura 16.

Figura 16. Tríptico. En mi soledad. Compás 18



**Armonía:** El tema principal se desarrolla sobre la tonalidad de *la mayor* (A) de principio a fin, la progresión armónica más utilizada es I, II, V, en la mayoría de veces encontramos el sexto grado mayor (F#), convirtiéndose en la dominante del segundo grado. De tal manera que la progresión armónica típica de esta zamba se presenta: I, [ V ], II, V.

**Melodía:** El enlace entre una frase y otra se ve influenciado por un canto anacrúsico que se encuentra escrito con un *arpeggio* que aparece al principio de esta frase como una característica de construcción de la línea melódica, como se aprecia en la figura 17. Es importante anotar que el tríptico conserva las mismas características en las

tres zambas, ese carácter romántico y cantábile, donde la melodía cumple un papel tranquilo y lírico.

Figura 17. Tríptico. En mi soledad. Motivo rítmico característico al inicio de frase



#### 4.3.3.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Al igual que en las dos zambas anteriores que hacen parte de este tríptico, el manejo del ritmo y el uso de los recursos rítmicos de rasgueo y demás, son tenidos en cuenta a la hora de realizar este montaje. Ya que no encontramos ninguna especificación técnica e interpretativa en la partitura, se debe tener en cuenta las apreciaciones dadas en los movimientos anteriores sobre en qué compases y motivos rítmicos se deben realizar los rasgados y platillados característicos, en este caso se realizan en los compases 8, 12 y 20, pero en esta zamba encontraremos una variación ya que en los dos últimos tiempos del compás encontramos cuatro semicorcheas que hacen parte de la melodía principal de la siguiente frase, por lo tanto el ritmo que incluye los rasgados no se hace de manera completa durante todo el compás sino que lo interrumpimos justo en el cuarto tiempo para dar paso a la melodía que se presenta en los dos últimos tiempos del compás.

En el compás 23, encontramos una dificultad técnica al realizar los *ligados descendentes*, ya que la posición en la que se deben hacer estos *ligados* resulta un poco incómoda para la mano izquierda debido a la cejilla que se genera en esta

sección, por lo tanto se plantea el estudio de este motivo por separado, de tal manera que se logre destacar la melodía que al mismo tiempo va acompañada de un bajo que debe ser preciso en los cambios de cada una de las posiciones de los respectivos acordes, dada la complejidad y el movimiento que se genera en la mano izquierda se plantea practicar a tempo lento subiendo la velocidad de manera progresiva.

Como sugerencia interpretativa para ejecutar todo el tríptico, se recomienda usar la forma sonata, “*rápido – lento – rápido*”, la zamba “*Para recordarte*” por ser la segunda del tríptico se puede interpretar más lenta y tranquila, lo que le brinda un carácter romántico y sentimental a la obra.

#### **4.4 SUITE COLOMBIANA Nº 3**

##### **4.4.1 Desencanto (Pasillo)**

El pasillo es una danza de la región andina colombiana, se puede presentar de dos maneras, el pasillo lento, que en su mayoría lo encontramos vocal e instrumental, este canto evoca el amor, la melancolía, la desilusión y resulta típico encontrarlo en las serenatas y reuniones familiares; y el pasillo rápido o fiestero, que es de carácter instrumental y mayormente popular<sup>20</sup>.

##### **4.4.1.1 Análisis formal**

Este pasillo está escrito en un compás de 3/4 y conserva la forma tradicional del pasillo en donde su estructura está compuesta por 3 secciones, cada una de 16

---

<sup>20</sup>VILLAMIL. Op. Cit., p. 14.

compases. La sección *A* se encuentra en la tonalidad de *re menor* (Dm), la sección *B* en *do mayor* (C) y la sección *C* en *re mayor* (D), con una repetición cada una y para finalizar una re-exposición de la sección *A* para ir a *fin*.

#### 4.4.1.2 Elementos musicales

**Ritmo:** El bajo marca el patrón rítmico de acompañamiento con su motivo tradicional de corchea – negra, negra – corchea en gran parte del pasillo con algunas variaciones en sus figuras, ya sea por el reposo del bajo en un motivo rítmico constituido por dos corcheas y una blanca ligada o, una negra con puntillo, corchea y negra. (Fig. 18)

Figura 18. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 48 – 49



Los motivos rítmicos en la melodía interactúan constantemente entre si y varían en su orden, lo que permite que exista una riqueza rítmica pero siempre manteniendo los mismos patrones de corchea y negra. En la sección *A*, al finalizar cada frase la cual se desarrolla en una extensión de cuatro compases, observamos un reposo en la línea melódica gracias a la intervención de una figura de negra y una blanca en el último compás; en la sección *B* encontramos que este reposo se da cada dos compases, como se puede observar en la figura 19.

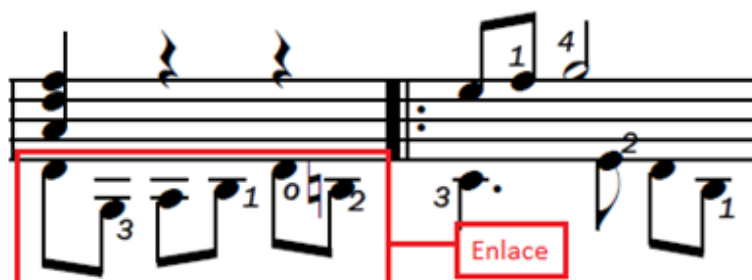
Figura 19. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 23 – 26



**Armonía:** Este pasillo no presenta una complejidad armónica extensa, sino al contrario maneja una armonía sencilla de I, IV, V, indistintamente, conservando esta misma característica en sus tres secciones con la inclusión de algunos acordes que permiten tener una variedad en su progresión armónica, exceptuando la sección C escrita en *re mayor* (D); en la sección A que se encuentra en la tonalidad de *re menor* (Dm) se hace uso del sexto grado (Bb) para pasar al acorde de *la mayor* (A), en la sección B escrita en *do mayor* (C), se hace uso del segundo grado (Dm) precedido de su dominante (A7).

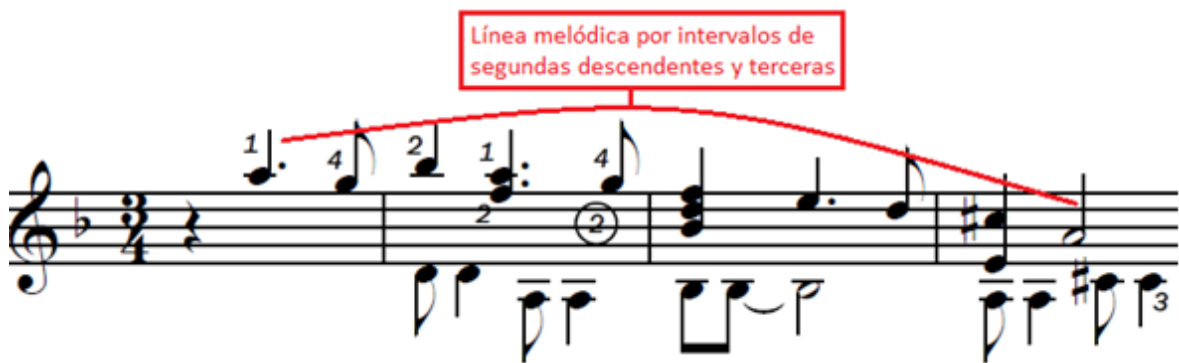
En ocasiones, el bajo toma papeles armónicos pero siempre manteniendo una comunión con los patrones rítmicos de la melodía, remplazando su función de acompañamiento y convirtiéndose en un enlace para la siguiente frase por medio de una línea melódica como se observa en la figura 20; este ejemplo se presenta en los compases 14, 20 y 37.

Figura 20. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 20 – 21



**Melodía:** “Desencanto” es una pieza con motivos melódicos muy marcados ya que es un pasillo de carácter de canción. La sección A, plantea una melodía que se encuentra constituida principalmente por grados conjuntos de la escala e intervalos de tercera como se observa en la figura 21, esto genera una tendencia clara durante todo el discurso musical permitiendo que toda su atención y protagonismo se centre en la melodía.

Figura 21. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 1 – 4



En la sección B, encontramos motivos melódicos más cortos que nos dan un poco de reposo gracias a las figuras de blanca (Fig. 19) y permite que el bajo también encuentre un rol melódico pero sin perder de vista el carácter que cumple de acompañamiento, igualmente la sección C, conserva una melodía más expresiva, que en algunas ocasiones realiza intervalos de terceras y cuartas, siempre manteniendo el mismo carácter, una melodía tranquila y cantábil.

#### 4.4.1.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

En este pasillo similar al “Canto a Carora” que se ha tenido en cuenta como repertorio para este trabajo, y al igual que en la mayoría de los pasillos colombianos, se debe tener sumo cuidado en el manejo de los apagados de los bajos que son los que le proporcionan ese ritmo característico, haciendo estos apagados en el

segundo tiempo y en la corchea del tercer tiempo apoyando el pulgar sobre la cuerda (Fig. 22). De igual manera se le da el trato adecuado a las demás figuras en el bajo, identificando en que partes la melodía precisa tener protagonismo y darle un volumen adecuado para que sobresalga la melodía.

Figura 22. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compás 6



El uso de las dinámicas *forte* y *piano* sobresalen aquí, ya que ese mismo carácter melancólico pero en ocasiones dinámico y lleno de vida nos permite generar este contraste. Como recurso técnico se emplean rasgueos en algunos acordes como se observa en la figura 23 que resaltan el aspecto rítmico, esto se da a raíz del conocimiento de la técnica y del ritmo de pasillo.

Figura 23. Suite Colombiana N° 3. Desencanto (pasillo). Compases 23 – 24



#### 4.4.2 Nidia (Danza)

La Danza es un ritmo que está muy ligado a la habanera y al Danzón cubano. En el interior del país se desarrolla principalmente en el ámbito instrumental. Compositores como Luis Antonio Calvo (1882-1945), Álvaro Romero (1909-1999), Gentil Montaña (1942-2011) crearon bellas obras en este delicado ritmo.<sup>21</sup>

##### 4.4.2.1 Análisis formal

La Danza se encuentra escrita en compás de 2/4 y mantiene un carácter melancólico a un tempo lento; esta danza contiene una forma ternaria asimétrica (A-B-C-B-A). En los primeros 16 compases encontramos la sección A con repetición, en los próximos 32 compases se ubica la sección B, subdivida por dos secciones de 16 compases al igual que la sección C, para finalizar se encuentra una re-exposición de la segunda subsección de B y de la sección A para ir a *fin*.

##### 4.4.2.2 Elementos musicales

**Ritmo:** La característica principal de la danza se encuentra en el ritmo, su patrón básico tradicional de acompañamiento alterna entre el bajo y el acorde. El bajo lleva un patrón rítmico de negra con puntillo y corchea y en el acorde hace silencio de corchea con puntillo, semicorchea y negra, como lo presenta la figura 24.

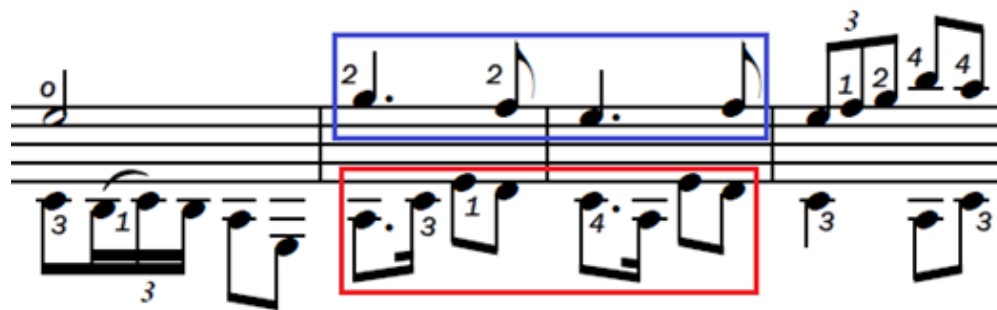
Figura 24. Ritmo característico de acompañamiento en la danza



<sup>21</sup>Ibid. p. 28.

Existen otras variaciones en su patrón rítmico, ya que en algunas partes se presenta en negra con puntillo – semicorchea – corchea – corchea como lo muestra la figura 25 en el recuadro rojo, suele suceder que la melodía principal copie el motivo rítmico del bajo tradicional de negra con puntillo – corchea como se observa en el recuadro azul de la figura 25.

Figura 25. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 4 – 7



**Armonía:** La armonía se encuentra en *re mayor* (D), durante todo el discurso alterna su progresión armónica entre la tónica, la dominante y el cuarto grado mayor y menor. El contraste armónico se presenta en la parte C, cuando aparece la tercera Mayor (F#) como se observa en la figura 26 en el recuadro rojo que le brinda una riqueza musical a la armonía que se encuentra en *re mayor* (D).

Figura 26. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 49 – 51



**Melodía:** La danza por ser un ritmo de carácter lento, permite que la melodía sea expresiva y cantáble, conserva intervalos cortos en su mayoría grados conjuntos y terceras. En la sección C encontramos un motivo musical que se presenta constantemente y que significa una característica importante en la línea melódica, este motivo está constituido por una corchea o silencio de corchea, dos semicorcheas y una negra conducidas por intervalos de segunda como se puede observar en la figura 27. A pesar de sufrir cambios en la armonía en la sección C, la melodía en esta sección nunca se ve alterada y siempre está expresada en la tonalidad principal (D) sin sufrir alteraciones o cambios significativos.

Figura 27. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 59 – 60



La melodía principal se encuentra en la voz superior acompañada de un contrapunto en el bajo que cuando la voz superior genera reposo este pasa a presentar una propuesta melódica acompañada de un tresillo que es característico de la danza como respuesta a la melodía principal, pero a la vez funciona como un enlace para el siguiente motivo como se aprecia en la figura 28.

Figura 28. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 35 – 37



El tresillo se convierte en una característica importante en la obra, enriqueciendo el motivo musical y brindándole un carácter gracioso, este tresillo aparece en la sección A y B, y en el penúltimo compás para finalizar la obra. En la sección B encontramos que este tresillo surge con la función de generar un enlace hacia una nueva frase (Fig. 28), esta misma función la cumple en la sección A pero a su vez se genera por una respuesta a la melodía que también incluye el tresillo en su motivo principal como se puede apreciar en la figura 29. Estos motivos se desarrollan cada cuatro compases, que a su vez forman frases de ocho compases cada una.

Figura 29. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 3 – 4

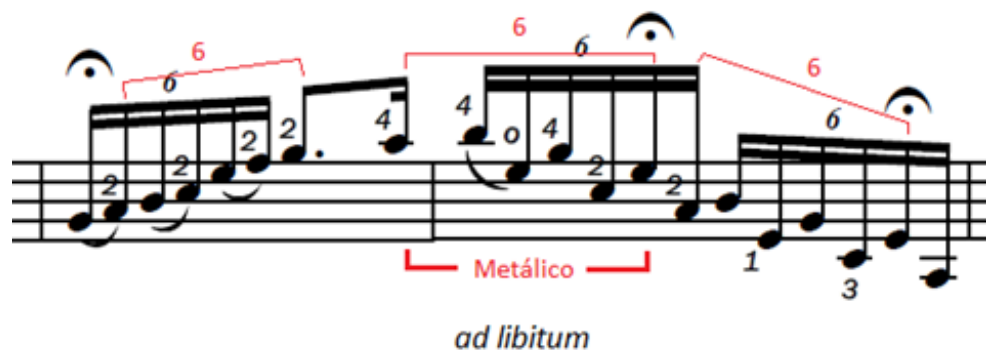


#### 4.4.2.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Por ser un ritmo lento y de fácil lectura, el papel importante a la hora de abordar esta danza se encuentra en la interpretación. Identificar las frases es lo primero que se debe lograr para encontrar el camino que conduce al enlace entre una y otra, lo que permitirá el uso de los recursos técnicos entre los que se destacan *metálicos*, *arpeggios*, dinámicas *forte*, *piano*, *crescendos*, *decrescendos*, *at libitum*, *calderones*, etc.

El uso de *calderones* y *arpeggios suaves* (Fig. 30), son bastante agradables ya que este carácter romántico y lento que nos brinda esta pieza genera una expectativa entre el contraste apaciguado y los momentos fuertes que se pueden llevar a cabo con *arpeggios* con un poco más de volumen y sonidos *metálicos*. Para la interpretación del pasaje que aparece en los compases 79 y 80, se propuso que el primer seisillo se realice de la manera como se encuentra escrito realizando el primer sonido (G) un poco más largo en su duración de manera que se emplea un *calderón* (Fig. 30). Para los siguientes seisillos, se agrupan de a seis semicorcheas comenzando desde la última semicorchea del compás anterior y haciendo un *calderón* en esa sexta nota que en este caso es *mi* (E), y el segundo grupo de seisillos se ejecuta agrupándolos a partir de la nota *la* (A) hasta el siguiente *mi* (E), con un sonido *metálico* suave para generar ese contraste que nos lleve de nuevo al tema principal, estos dos seisillos del compás 80 se realizan a manera de *at libitum*, como se observa en la figura 30.

Figura 30. Suite Colombiana N° 3. Nidia (Danza). Compases 79 – 80



### 4.4.3 Canto llanero (Vals criollo)

El vals criollo es una danza en 3/4 que tiene una similitud al pasaje<sup>22</sup>, este conserva características parecidas al Joropo lento y cadencioso, que son de carácter amoroso, en donde la melodía cumple una función lírica y sentimental.

#### 4.4.3.1 Análisis formal

Escrita en un compás de 3/4, el vals criollo presenta una forma ternaria, cuya sección *A* y *B* contienen 16 compases, esta primera sección *A* escrita en la tonalidad de *re menor* (Dm) y *B*, escrita en *re mayor* (D). En la sección *C*, encontramos 32 compases, a su vez subdividida en *C* y *C'* de 16 compases cada una, escritas en la tonalidad de *re mayor* (D).

#### 4.4.3.2 Elementos musicales

**Ritmo:** El ritmo en la línea melódica lleva un motivo principal de silencio de corchea y cinco corcheas descendentes que se mueven por intervalos de segunda o por medio de un *arpeggio*, este motivo acompaña las diferentes frases que se forman durante toda la obra, en la sección *A* se complementa con dos negras con puntillo o una variación de esta, ya sea de negra con puntillo – corchea – negra, o, negra – dos corcheas – negra, como se observa en la figura 31, y en las secciones *B* y *C* lo acompañan dos corcheas y una blanca (Fig. 32).

---

<sup>22</sup>MUSICA LLANERA. [En línea]. Consultado en Septiembre 28 de 2015. Disponible en: <http://arauca.net/p2.html>

Figura 31. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 7 – 10

Las figuras que el bajo utiliza constantemente para el acompañamiento de la melodía son simples, constituidas por blanca y negra, y negra con puntillo – corchea – negra (Fig. 32), por otro lado cada vez que se presenta una nueva frase se genera un enlace realizado por medio del movimiento descendente de corcheas por grados conjuntos de la escala, como se observa en la figura 32.

Figura 32. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 20 – 22

**Armonía:** La sección A, se desarrolla sobre la tonalidad de *re menor* (Dm), esta contiene una progresión armónica donde se hace uso de los grados I, III, IV, V y VI, también encontramos una dominante del tercer grado que en este caso es *do mayor* (C), siendo este el único cambio significativo de la armonía en esta primera sección. En la sección B, nos trasladamos a la tonalidad de *re mayor* (D), esta sección tiene

una característica muy importante y es el uso del tercer grado mayor (F#), este acorde siempre se resuelve sobre el sexto grado de la tonalidad (Bm).

En la sección C, nos encontramos de nuevo en la tonalidad de *re mayor* (D), alternando el uso de los grados I, IV y V, tomando estos acordes como el eje principal de la progresión armónica.

**Melodía:** La melodía está constituida en su mayoría por corcheas, que desarrollan la línea melódica con intervalos descendentes de segundas o terceras. Presenta motivos melódicos muy similares en sus tres secciones de silencio de corchea seguido de cinco corcheas como se observó en la figura 31, en las secciones B y C este motivo se ve acompañado por dos corcheas y una blanca convirtiéndose en una característica en esta parte de la obra, utilizando intervalos abiertos, en su mayoría sextas y séptimas que se resuelven por medio de una segunda descendente (Fig. 33).

Figura 33. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compases 25 – 26

The image displays a musical score for two measures. The upper staff shows a melody with notes on a treble clef staff. The lower staff shows a bass line with notes on a bass clef staff. Two red circles with arrows point to specific intervals in the melody: 'Intervalos abiertos' points to the interval between the second and third notes, and 'Segunda descendente' points to the interval between the fourth and fifth notes.

#### 4.4.3.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

En este vals criollo encontramos una melodía muy definida que debe resaltar y hay que darle mayor prioridad en volumen que al acompañamiento del bajo, este acompañamiento en el bajo produce unos apagados los cuales le dan un

acercamiento al carácter que presenta el ritmo tradicional, estos apagados se realizan con el pulgar en el segundo tiempo y segunda corchea del tercer tiempo, siendo así, encontramos el ritmo como lo muestra la figura 34.

Figura 34. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compás 1



De esta misma manera se realizan unos apagados en las tres negras que aparecen en el bajo en el compás 38 al ejecutar la segunda corchea de cada tiempo que encontramos en la melodía, como se observa en la figura 35.

Figura 35. Suite Colombiana N° 3. Canto Llanero (Vals Criollo). Compás 38



El uso de las dinámicas *forte* y *piano*, de igual manera el uso de *crescendos* y *metálicos* en los compases 18, 28, 51, 54, 78 y 83 brindan un carácter dinámico y expresivo a la danza.

#### 4.4.4 Fabiola (Guabina)

Es un ritmo de la Zona Andina, Boyacá, Santander, Tolima y Huila. Es un canto doliente que describe muy bien con coplas y melodías la labor del campesino y su vida cotidiana. Se presta tanto para el baile como para la improvisación instrumental, especialmente en un instrumento típico llamado requinto. En el municipio de Vélez (Santander) es muy popular este ritmo cadencioso, que muchas veces es interpretado a dos voces. En perfectos intervalos de terceras cantan coplas de amor, picarescas y de canto a la naturaleza. Los acordes de tónica, subdominante y dominante (I, IV, V) predominan al igual que en muchos ritmos latinoamericanos.<sup>23</sup>

##### 4.4.4.1 Análisis formal

Esta guabina está escrita en su compás tradicional de 3/4 y en la tonalidad de *re mayor* (D), contiene una forma *A, B, C, A* y su estructura consta de una *introducción* de 8 compases, 3 secciones cada una de ellas divididas por 24 compases, y una *coda* que se lleva a cabo después de re-exponer la *introducción* y la sección *A*.

##### 4.4.4.2 Elementos musicales

**Ritmo:** En la sección *A*, se encuentra un motivo de silencio de corchea, dos semicorcheas, negra con puntillo y corchea que brindan un carácter expresivo a la obra, siendo una característica principal en esta, de igual manera se presenta el contraste rítmico con la aparición de blancas y negras en la línea melódica para pasar a la sección *B* que brindan reposo y tranquilidad, en esta sección encontramos un motivo característico compuesto por una negra con puntillo seguido de tres corcheas como se observa en la figura 36.

---

<sup>23</sup>VILLAMIL. Op. Cit., p. 17.

Figura 36. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 36 – 38



En la sección C encontramos los motivos rítmicos más tranquilos de toda la obra, esto gracias a la intervención constante de negras y blancas en cada compás de esta sección. Por otro lado, el bajo cumple la función de acompañamiento construido por figuras de negras y blancas, y en ocasiones este bajo copia motivos rítmicos que realiza la melodía.

La aparición de *trémolos* en figuras de blanca con puntillo en la *coda*, brindan a la obra un final agresivo y lleno de vida, un recurso bastante común y característico en las guabinas tradicionales.

**Armonía:** Esta guabina está escrita en la tonalidad de *re mayor* (D) manteniéndose estable en cada sección de principio a fin, brinda una progresión de acordes sobre el I, IV y V grado de la tonalidad durante toda la danza; esta consonancia en la armonía se ve modificada en la introducción cuando aparecen notas extrañas como *si bemol* (Bb) y *fa natural* (F) que nos indican que la progresión armónica se está viendo alterada por un acorde de *si bemol* (Bb) este a su vez lo único que provoca es riqueza musical a la armonía, característica que también aparece sobre la *coda* en el final.

Una de las características en la progresión armónica de la guabina es realizar un acorde de paso en el último tiempo del compás, esto lo encontramos cuando

estamos en la tónica (D) y en el último tiempo de ese compás aparece el cuarto grado (G) para pasar a la dominante (A) y allí ocurre exactamente lo mismo para regresar a la tónica, como se observa en la figura 37.

Figura 37. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 17 – 19

En la sección C cuando aparecen los armónicos en el bajo que conllevan la línea melódica, es la voz superior la que pasa a tomar el papel de acompañamiento y es la que termina por definir el acompañamiento armónico.

**Melodía:** La melodía en esta guabina, conserva una línea melódica muy tranquila y de un carácter romántico, siempre mantiene una relación estable con la armonía, moviéndose por grados conjuntos de la escala o por el uso de intervalos de tercera que en ocasiones aparecen consecutivos formando *arpeggios* como se observa en la figura 38, esto genera que la melodía tenga una característica cantábil, distintivo que se refuerza en la sección C y sobre el final en la *coda* cuando aparecen *armónicos* en la línea melódica que le permite un momento apaciguado y romántico a la obra.

Figura 38. Suite Colombiana N° 3. Fabiola (Guabina). Compases 24 – 25



#### 4.4.4.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Los primeros compases a manera de introducción se toman como una transición entre el vals criollo y la guabina que nos brinda un reposo, estos 8 compases se hacen en un ritmo lento y con una ejecución calmada a modo *at libitum* proporcionando un enlace entre estos dos ritmos. Al repetir el tema, después de haber pasado por la sección C, esta introducción se interpreta a tempo, esto se hace para no restarle intensidad a la obra.

Esta es una pieza musical en la que se pueden emplear variados recursos técnicos e interpretativos que veremos a continuación debido a la escritura utilizada por el compositor y por la versatilidad natural que tiene la guabina en su rol musical. En la sección A, encontramos unas figuras rítmicas en la melodía conformadas por semicorcheas, estas se interpretan con unos rasgados descendentes con los dedos *a, m, i*, en su respectivo orden; estos rasgados reciben el nombre de “floreos”. Para una mayor noción de este ritmo a la hora de ejecutarse, se reemplaza el silencio de corchea por un silencio de corchea con puntillo y en vez de hacer dos semicorcheas, se ejecutan dos fusas seguidas de una negra, silencio de corchea, corchea, así sucesivamente en cada figura similar que aparezca, esto le da un carácter más expresivo y más acertado al estilo de la guabina. En la figura 39 se puede observar la caligrafía musical propuesta para este motivo.

Figura 39. Representación del ritmo propuesto para la interpretación

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation consists of two measures. The first measure starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the notes in both measures, the word 'ami' is written in red. A red oval highlights the text 'Digitación propuesta haciendo un rasgueo descendente con cada dedo' (Proposed fingering by making a descending strum with each finger). Red brackets connect this text to the notes in both measures, indicating that each note is to be played with a descending strum.

Para el estudio de esta técnica se recomienda hacerlo a tempo lento para que cada nota rasgueada se entienda bien, es importante decir que este rasgado no se hace con una dinámica *forte*, sino que es ejecutado en *mezzoforte* para no restarle el carácter romántico que expresa la guabina.

Al llegar a la sección de los *armónicos*, es importante equilibrar el volumen entre las notas ejecutadas con armónicos y las notas que se ejecutan en *detaché*, siendo los armónicos de mayor importancia en este motivo ya que llevan la línea melódica, contrario a lo que sucede en los armónicos finales donde si recae en estos toda la atención e importancia ya que no poseen ningún acompañamiento.

Los *trémolos* finales (compases 90 – 94) se ejecutan juntando la punta de los dedos *p*, *i*, *m* de la mano derecha, realizando un barrido de arriba-abajo con las uñas, es importante no exagerar la intensidad del volumen y el movimiento de la mano, por lo cual se recomienda realizar este ejercicio de estudio por separado, desde una velocidad lenta y acelerando gradualmente hasta llegar al tempo de la obra.

Los últimos cuatro compases para finalizar tienen una relación directa con la *introducción* ya que allí aparecen las mismas características musicales, para lo cual se plantea una propuesta similar a la introducción, en modo *at libitum*, agregándole un *ritardando* y un *decrescendo*.

Es importante mencionar, que los recursos técnicos e interpretativos como los *rasgueos* de acordes, *metálicos*, *calderones*, *ritardandos*, *forte*, *mezzoforte*, *piano*, *crescendos* y *decrescendos* se usan sin restricción durante todo el discurso musical de la guabina, lo que permite enriquecer la interpretación.

#### **4.4.5 Divina lola (Paseo vallenato)**

Mezcla de ritmos africanos y mulatos. El paseo es popular, cadencioso y tranquilo. Es ante todo un canto que narra diferentes situaciones de la vida cotidiana.<sup>24</sup>

##### **4.4.5.1 Análisis formal**

Esta es una danza muy característica en la costa caribe colombiana, escrita en un compás de 2/4. Este paseo presenta una forma ternaria asimétrica (*A*, *B*, *B1*). La sección *A* presenta un desarrollo de 16 compases y al repetir agrega tres compases que permiten una transición hacia la sección *B*; esta sección *B* contiene 16 compases al igual que la sección *B1*. Para finalizar aparece una *coda* de 10 compases que se realiza después de haber re-expuesto la sección *A*.

##### **4.4.5.2 Elementos musicales**

---

<sup>24</sup>Ibid. p. 62.

**Ritmo:** El conocimiento de las características del ritmo y de los recursos técnicos como el rasgueo en las cuerdas y apagados, nos permiten identificar con facilidad la fórmula rítmica predominante. Esta fórmula rítmica se encuentra en la línea melódica por medio de una corchea con puntillo, semicorchea, silencio de semicorchea y tres semicorcheas (Fig. 40), igualmente la aparición de variaciones contrapuntísticas de semicorchea – corchea – semicorchea nos plantean muchas posibilidades rítmicas que se enriquecen con la aparición de ligaduras ascendentes y descendentes, estos motivos predominan durante toda la pieza.

El bajo cumple función de acompañamiento en su mayoría en figuras de negras y corcheas, con silencios en el segundo tiempo y en ocasiones en el primer tiempo como un golpe o apagado en el bajo con el pulgar, como se observa en la figura 40.

Figura 40. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compases 10 – 11



El ritmo tradicional que funciona como acompañamiento en el paseo vallenato, nos plantea una fórmula rítmica de corchea – dos semicorcheas – silencio de semicorchea, seguida de una corchea con puntillo en la melodía y por otro lado una negra, silencio de corchea y una corchea en la línea del bajo que se presenta con mayor frecuencia en la sección B1 como se observa en la figura 41.

Figura 41. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compás 47



**Armonía:** Este paseo vallenato se encuentra escrito en la tonalidad de *re mayor* (D), el movimiento armónico se presenta sobre los grados I, V y IV respectivamente, brindando un desarrollo tonal durante toda la obra ya que no se generan notas extrañas en la melodía lo que a su vez permite que la progresión armónica no desplace su centro tonal en ninguna de las tres secciones.

**Melodía:** La línea melódica se desarrolla durante toda la danza en la voz superior, sometiéndose a los motivos rítmicos que expone el paseo vallenato. La línea melódica conserva una estrecha relación con la armonía, por ser esta desarrollada sobre los grados I, V y IV, la melodía no se ve alterada en ninguna frase por notas extrañas, igualmente el uso de *ligaduras* en la línea melódica y de intervalos de tercera, segundas y *arpeggios* permiten que la obra tenga un carácter cantábil que desarrolla frases cada cuatro compases.

#### 4.4.5.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

El manejo del ritmo como en la mayoría de la música de carácter folclórico es de vital importancia a la hora de ser interpretada, el paseo vallenato lleva consigo un ritmo que si bien se puede leer y ejecutar como se encuentra escrito, no va a sonar al estilo propio de las raíces de esta danza si no se tiene en claro el manejo de cada uno de los requerimientos técnicos y posibilidades interpretativas que nos brinda

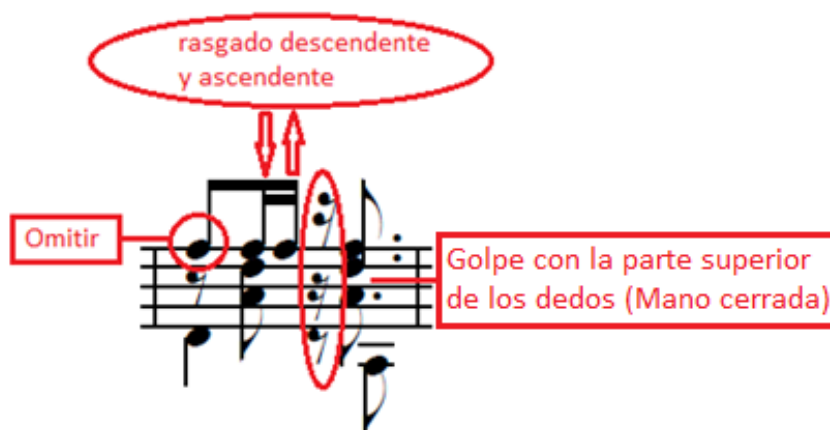
este género. Una de estas posibilidades técnicas, es el uso del apagado que se produce con el pulgar sobre la cuerda del bajo o con la parte superior de los dedos que se consigue ubicando la mano cerrada en forma de puño sobre todas las cuerdas provocando un sonido percutido, esto se realiza en el segundo tiempo, con una duración similar al silencio de semicorchea que aparece sobre la línea melódica, o en ocasiones se lleva a cabo en el primer tiempo, pero en este caso si se realiza el apagado solo en los bajos, ya que es importante no omitir la primera nota que se muestra como una característica en la línea melódica. Esta apreciación se puede observar en la figura 42.

Figura 42. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compases 52 – 53



En las figuras escritas en el compás 35 donde se presenta un motivo rítmico utilizado tradicionalmente en el acompañamiento del paseo vallenato de corchea, dos semicorcheas, silencio de semicorchea y corchea con puntillo se realiza un rasgado descendente y ascendente sobre las dos semicorcheas respectivamente, se omite la primera nota de la línea melódica remplazándola por un silencio de corchea, y se da un golpe con la mano cerrada en el segundo tiempo, lo que permite enriquecer el aspecto rítmico y darle un carácter alegre a la obra como se observa en la figura 43. Este motivo rítmico también se realiza en los compases 9 y 51.

Figura 43. Suite Colombiana N° 3. Divina Lola (Paseo Vallenato). Compás 35



El *rasgueo* o *arpeggio* de acordes es una buena opción para darle dinámica a la interpretación, estos rasgados se realizan en el acorde escrito en el segundo tiempo de los compases 20 y 57, y primer tiempo del compás 10. Igualmente el uso de *metálicos* en la línea melódica de los compases 5, 27, 28, 44 y 45, y en la línea del bajo en el compás 39 permiten generar contrastes y riqueza interpretativa a la obra.

#### 4.4.6 Nocturnal (Bambuco)

El bambuco es un ritmo del folclor colombiano, cuyas raíces provienen de las comunidades indígenas desde la época de la conquista en la región andina. Involucra el baile entre parejas que utilizan trajes coloridos evocando las raíces campesinas. Esta es una danza considerada como una de las más representativas del país, y llegando a ser catalogada como un emblema nacional<sup>25</sup>.

##### 4.4.6.1 Análisis formal

<sup>25</sup>BAMBUCO. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://bambuco.org/>

Conserva una forma ternaria asimétrica (*A, B, A1*) y se encuentra escrito en un compás de 6/8. La sección *A* se encuentra escrita en la tonalidad de *re menor* (Dm) con una extensión de 20 compases, en la sección *B* modula a su tonalidad homónima *re mayor* (D) que contiene 16 compases y en la sección *A1* de 20 compases vuelve a la tonalidad de *re menor* (Dm). Una característica importante se encuentra al final de la danza, donde se presenta una cadencia inconclusa que permite el enlace con la siguiente danza de la suite (“Lili”).

#### 4.4.6.2 Elementos musicales

**Ritmo:** Se encuentra escrito a 6/8, en ocasiones encontramos una estructura característica de compás de 3/4, en donde el bajo se mueve en figuras de negras. Este Bambuco muestra una relación esporádica con el bambuco tradicional en donde en el primer tiempo se encuentra un silencio de corchea, en gran parte de la danza encontramos que en ese primer tiempo aparecen notas que hacen parte de la línea melódica o del bajo, en ocasiones esta nota de la melodía ligada con la última corchea del compás anterior (Fig. 44).

**Armonía:** La tonalidad empleada en toda la danza es *re menor* (Dm), excepto en la sección *B* donde modula a *re mayor* (D). La progresión armónica siempre se ve influenciada por los grados I, IV y V, siendo una contaste durante toda la obra, brindándole un centro tonal estable. En la sección *B* encontramos el cuarto grado menor (Gm) precedido de su dominante (D7) que brinda una riqueza armónica en esta sección de la obra.

Sobre el final del bambuco, aparece una progresión armónica que hace uso de la dominante del quinto grado (E7), igualmente sobre los dos últimos compases encontramos una cadencia inconclusa que funciona como enlace para ir al currulao, esta cadencia presenta una armonía de *si bemol* (Bb) y *la mayor* (A).

**Melodía:** El discurso musical principal se evidencia en la línea melódica, ésta por grados conjuntos de la escala e intervalos de tercera en sus motivos, desarrolla un carácter cantábil vigente en toda la obra. La melodía se ve involucrada constantemente en las variaciones rítmicas que se realizan con las corcheas y negras con motivos repetitivos cada dos compases, principalmente en la sección A formado por dos corcheas en ante-compás, negra – corchea (en ocasiones se presenta una variación de negra con puntillo), negra – corchea ligada con la corchea del siguiente compás y una negra, como se observa en la figura 44.

Figura 44. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 1 – 3



En la sección B se presentan frases de cuatro compases que generan una línea melódica tranquila gracias al uso de negras con puntillo en los dos primeros compases y en los dos siguientes una respuesta en corcheas y reposando de nuevo en una negra con puntillo como se observa en la figura 45.

Figura 45. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 26 – 29



#### 4.4.6.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

Al ser un ritmo con una considerable dificultad de lectura, es importante estudiar con mucha precisión todos los elementos y aspectos técnicos que exige la práctica del bambuco; para el respectivo estudio de estos elementos se recomienda el libro del maestro Andrés Villamil “Guitarra Colombiana”<sup>26</sup> que trae consigo una recopilación de las diferentes formas de ejecución rítmica que presenta el bambuco, en este documento se encuentra una breve reseña para entender mejor las raíces del ritmo, también contiene un DVD donde se puede encontrar en video cada una de estas variaciones y maneras de interpretar, lo que se convierte en un excelente recurso para abordar esta obra.

El manejo de los apagados o golpes con la mano es una característica principal e importante, lo cual requiere de un estudio detallado, para esto se recomienda estudiar de manera lenta cada frase y luego conectarlas entre sí para tener claro esta intención rítmica, el apagado o golpe se lleva a cabo en el primer tiempo de compás cuando aparece un silencio de corchea, de igual forma se aplica este recurso en el cuarto tiempo de compás al llegar a las frases que comienzan en ante-compás (Fig. 46).

Figura 46. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 3 – 5

The image shows a musical score for three measures of a piece. The notation is on a single staff. Above the staff, there are numbers 4, 4, 3, and 2, which likely indicate fingerings or counts. A red box at the top contains the text "Golpe con la parte superior de los dedos (Mano cerrada)". Red circles are drawn around specific notes in the first and fourth measures, indicating where the hand should be placed for the "golpe" technique.

<sup>26</sup>VILLAMIL. Op. Cit., 71 p.

Dentro de los recursos técnicos se tienen en cuenta los *metálicos* en gran parte de la obra brindándole un carácter más agresivo y expresivo en distintas frases, esto se aplica a partir de las dos últimas corcheas de los compases 11, 39 y 45 iniciando desde las dos corcheas en ante-compás y se realiza en una extensión de dos compases al finalizar el motivo (motivo que se presenta en la figura 44). El manejo del contraste *piano* – *forte* se da por motivos melódicos, lo cual en este bambuco permite hacerse cada dos o cuatro compases ya que es de esta forma como el compositor emplea cada frase.

El uso de *calderones* resulta ser atractivo para culminar una frase extensa y darle un respiro a la línea melódica, estos *calderones* se aplican en el compás 32 en el sexto tiempo para resolver en un acorde que se ejecuta con un rasgado en *piano* como se observa en la figura 47, y en el compás 49 en el segundo tiempo para darle inicio a la siguiente frase.

Figura 47. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 32 – 33

The image displays a musical score for two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings (3, 4, 4, 4). A red box labeled "El calderón le brinda respiro a la obra" points to a fermata symbol over a note. The lower staff shows a bass line with a "1" fingering. A red box labeled "Rasgado" points to a chord in the bass line, and a red circle containing the letter "P" indicates the piano dynamic.

Técnicamente es importante separar el bajo o acompañamiento de acorde con la melodía, ya que este bambuco al igual que en toda la música del maestro Silvio Martínez conserva un carácter melódico y cantáble, por esto su principal importancia se centra en la melodía la cual debe destacarse sobre el acompañamiento.

Para finalizar, nos damos cuenta que existe una relación estrecha con el currulao que es la danza que culmina esta suite, por tal razón se hace un leve *decrecendo* acompañado de un *calderón* en la figura de blanca con puntillo que se presenta en el último compás. Como posibilidad adicional, si se prefiere interpretar la obra como una pieza independiente de la suite, se recomienda cambiar el final omitiendo el último compás que genera la cadencia de transición para ir al currulao y finalizar el tema sobre el acorde de *re menor* (Dm) que se encuentra en el segundo tiempo del compás 55, igualmente con un *decrecendo* acompañado de un *ritardando* desde el compás 54, para un mejor análisis de esta sugerencia se puede observar la figura 48.

Figura 48. Suite Colombiana N° 3. Nocturnal (Bambuco). Compases 54 – 56

The image shows a musical score for Suite Colombiana N° 3, Nocturnal (Bambuco), measures 54-56. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody line has notes with fingerings (4, 2, 4, 4) and a final chord in measure 55. The bass line has notes with fingerings (7, 3, 7, 7, 1, 1). A red oval labeled 'Acorde final' points to the final chord in measure 55. A red box labeled 'Omitir' encloses the final measure (measure 56). A red wedge labeled 'rit.' indicates a ritardando starting from measure 54.

#### 4.4.7 Lilí (Currulao)

Como muchos otros ritmos latinoamericanos, es una contraposición de los compases de 6/8 y 3/4. El currulao proviene de la influencia africana en el suroccidente de Colombia. Es frecuente el uso de tambores y de un instrumento típico de la región llamado “marimba de chonta”, fabricado con madera de esta palmera.<sup>27</sup>

##### 4.4.7.1 Análisis formal

El currulao se encuentra escrito en compás de 6/8 y en la tonalidad de *re menor* (Dm). Su forma ternaria, nos permite relacionarlo con el anterior bambuco “*Nocturna*” casi a manera de enlace o como complemento, ya que tiene una concordancia en su estructura manteniendo tres secciones las cuales, en la sección *A* presenta 20 compases y en la sección *A1* contiene 24 compases al igual que la sección *B*, luego se genera una re-exposición de las secciones *A* y *A1* para ir a un *fin* de cuatro compases.

##### 4.4.7.2 Elementos musicales

**Ritmo:** Al igual que en el bambuco, el motivo rítmico que emplea el bajo brinda un complemento ideal para la melodía que en cada frase inicia con una negra con puntillo que se mantiene como una característica constante durante toda la obra, seguida de una negra y una corchea, como su motivo principal. Presenta distintas variaciones de negra con puntillo o de tres corcheas consecutivas (Fig. 50). Esta línea melódica se encuentra acompañada por el motivo rítmico del bajo que se desarrolla con un silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea y una negra generando un contrapunto constante durante toda la obra (Fig. 49).

---

<sup>27</sup>Ibid. p. 66.

Figura 49. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 1 – 2

Figura constante al inicio de frase

Motivo característico del bajo

Como variación rítmica la línea melódica presenta tres corcheas en el cuarto, quinto y sexto tiempo en la sección A1, donde las dos últimas corcheas se encuentran ligadas como se observa en la figura 50, esto genera un carácter gracioso y un contraste rítmico-melódico en cada sección.

Figura 50. Suite Colombiana N° 3. Lilí (Currulao). Compases 22 – 23

Variación

**Armonía:** La armonía principal de este currulao se encuentra en *re menor* (Dm); como característica, en las dos primeras secciones encontramos una progresión armónica de *re menor* (Dm), *do mayor* (C), *sol menor* (Gm), *fa mayor* (F), *la con séptima* (A7) y *re menor* (Dm), desarrollando todo el tema principal sobre esta armonía. En la sección B encontramos el uso de un acorde en el último compás de

frase como resolución a una armonía propuesta tres compases antes, es así como vemos que un *la disminuido* (A°) se resuelve en un *sol menor* (Gm) en el compás 52, un *la con séptima* (A7) se resuelve en un *re menor* (Dm) en el compás 56 y un *mi mayor* (E) se resuelve en un *la mayor* (A) en el compás 60, esto brinda riqueza armónica a la obra dándole una intención que lo diferencia de las otras dos secciones.

**Melodía:** Durante todo el discurso musical, la melodía se mueve por grados conjuntos de la escala y apoyada en intervalos de tercera, conservando su carácter lírico durante toda la obra; se desarrolla principalmente con figuras de negra con puntillo, negra y corchea que priman en todo el desarrollo melódico. En la sección *B* se presenta una variación de tres corcheas sobre los tres últimos tiempos del compás que le brindan a la melodía una mayor expresión. (Fig. 50).

#### 4.4.7.3 Apreciaciones técnicas e interpretativas

La ausencia de símbolos que guíen y sugieran un resultado interpretativo de la obra por parte del compositor, nos clarifican las libertades que deposita el compositor en el intérprete y la creación de su propia versión, por lo tanto es importante el análisis y el estudio minucioso de cada frase concebida en la partitura, siendo la melodía un eje principal y dominador, ya que toda la música del maestro Silvio Martínez conserva un carácter cantáble.

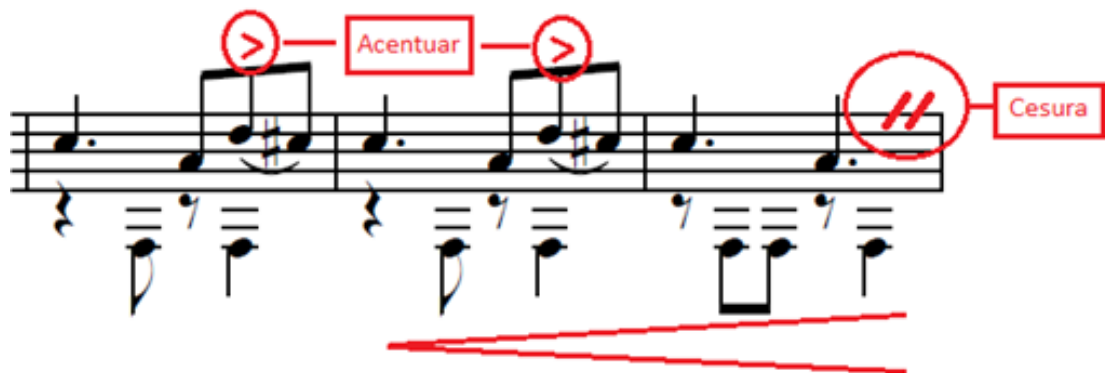
El apagado en el bajo es un recurso importante que se destaca en esta obra y en la mayoría de danzas de carácter folclórico, este apagado ocurre en el primer y cuarto tiempo de un compás cuya línea melódica presenta dos negras con puntillo, y se le agrega un apagado en el sexto tiempo cuando la línea melódica realiza una corchea en el sexto tiempo, como se observa en la figura 51. Este recurso se implementa en toda la obra, lo que permite definir más el carácter del ritmo, provocando que la melodía sobresalga y se conserven las características rítmicas del currulao.

Figura 51. Suite Colombiana N° 3. Lili (Currulao). Compases 28 – 29



En la sección A1, cuando aparece en la línea melódica una negra con puntillo, seguida de tres corcheas, de las cuales la segunda y tercera se encuentran ligadas, correspondientes al quinto y sexto tiempo del compás, se realiza un *acento* en la corchea correspondiente al quinto tiempo destacando la ligadura con el fin de generar una mayor expresividad en este motivo. Por otra parte, al llegar a la sección A1 como segunda vez, se realiza un *crescendo* desde el compás 35 hasta el 36 para llegar a un *forte* y allí llevar a cabo una *cesura* como se observa en la figura 52, luego se reinicia en dinámica de *piano* en el compás 37.

Figura 52. Suite Colombiana N° 3. Lili (Currulao). Compases 34 – 36



El manejo de la técnica en *apagados*, *ligados*, *rasgueos*, *metálicos*, *pastosos*, *brillantes* y las dinámicas *forte*, *mezzoforte* y *piano* nos ayudan a obtener una gran riqueza a la hora de interpretar esta música.

## 5. CONCLUSIONES

Realizar un conversatorio y un recital de guitarra sobre la vida y obra del maestro Silvio Martínez Rengifo, permite a estudiantes, profesionales de la guitarra y comunidad en general informarse sobre el valioso legado de su obra. Esta importante labor se logra destacar en este proyecto brindando datos biográficos acerca de su vida, el análisis de su obra, sus principales características compositivas, el aporte que ha brindado al repertorio para la guitarra de concierto y la técnica del instrumento.

En el recital se puede evidenciar la obra, los recursos técnicos e interpretativos empleados y la riqueza del repertorio en sus ritmos y estructuras, destacando su obra escrita con danzas representativas del folclor colombiano y suramericano haciendo de esta obra un destacado material de apoyo para los guitarristas y estudiosos de estas músicas.

Las apreciaciones y sugerencias interpretativas que se presentan en el recital, son producto del estudio y la aplicación de los conceptos aprendidos en clase de guitarra durante toda la carrera con el maestro Óscar González, además de recibir la asesoría y las apreciaciones del maestro Silvio Martínez acerca de los diferentes recursos musicales nombrados por el autor del proyecto en las apreciaciones técnicas e interpretativas de cada obra que a su vez permiten dejar a disposición de futuros intérpretes un material de estudio.

A nivel personal, realizar este proyecto sobre la vida del maestro Silvio Martínez brinda la posibilidad de conocer personalmente al compositor y su obra, conocer sus pensamientos, su historia de vida, sus anécdotas, su estilo compositivo, su valioso aporte al repertorio de la guitarra y su legado; además de involucrarme con su labor en la sociedad, destacando su dedicada obra en homenaje al campesino.

El análisis de su obra, me ha dado la posibilidad de expandir mis conocimientos hacia nuevos pensamientos musicales y apropiarme de la importancia que representa la guitarra para la música colombiana y suramericana.

Igualmente, el montaje del repertorio de concierto me ha permitido formarme como intérprete poniendo en marcha cada uno de los conocimientos técnicos aprendidos durante la carrera y el uso de la creatividad como elemento interpretativo, motivo que me ha concedido situarme en el rol de intérprete; sin duda alguna es un aporte valioso que me permite como futuro licenciado brindarle la posibilidad a los estudiantes que expandan sus conocimientos y experimenten la creatividad desde la práctica.

Como resultado final, con la realización de este proyecto se exalta la labor del maestro Silvio Martínez Rengifo, su compromiso y dedicación en la formación de nuevos guitarristas y su valioso aporte al repertorio universal del instrumento.

## BIBLIOGRAFÍA

AMOROCHO ORTEGA, Edwin Gilberto. La guitarra clásica en un recorrido por Latinoamérica (Recital). Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2014. 121 p.

BAMBUCO. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://bambuco.org/>

BARRIOS OJEDA, John Smith. La guitarra en un recorrido folclórico latinoamericano. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2013. 99 p.

BIOGRAFIAS Y VIDAS, La Enciclopedia Biográfica en Línea. Jorge Eliécer Gaitán. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaitan.htm>

BIOGRAFIAS Y VIDAS, La Enciclopedia Biográfica en Línea. Luis Carlos Galán. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/galan\\_sarmiento.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/galan_sarmiento.htm)

EL ORIGEN DE LAS ESPECIES – ZAMBA. [En línea]. Consultado en Agosto 16 de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AXXtS569mFU&feature=youtu.be>

FIGUEROA PUERTO, Ricardo Andrés. La guitarra clásica en el contexto musical, universal y nacional. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga:

Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2010. 145 p.

GONZÁLEZ, Héctor. 500 Años de Guitarra Iberoamericana. Asocaña. 1993. 101 p.

GONZÁLEZ, Héctor. Antología de la Guitarra Colombiana (CD audio). 2012

GUARANIA (Historia, Compositores. Músicas, Videos). [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: <http://www.dparaguay.com/2014/08/guarania-historia-compositores-guarania.html>

GUEVARA, Edwin. La guitarra en Colombia. Conservatorio superior de música del liceo de Barcelona. [En línea]. Consultado en Enero 16 de 2015. Disponible en: <http://smcuarteto.blogspot.com/2009/05/la-guitarra-en-colombia-por-edwin.html>

HERNANDEZ MUÑOZ, Víctor Hugo. Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2014. 79 p.

MÚSICA COLOMBIANA. [En línea]. Consultado en Septiembre 28 de 2015. Disponible en: <http://www.colombia-sa.com/musica/musica.html>

MÚSICA LLANERA. [En línea]. Consultado en Septiembre 28 de 2015. Disponible en: <http://arauca.net/p2.html>

PALATÍN, Fernando. y MEDINA, Angel. Diccionario de Música (Sevilla, 1818). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1990. 107 p.

RODRIGUEZ SILVA, Henry Antonio. La música colombiana en la guitarra solista. Trabajo de grado Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música, 2005. 66 p.

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

WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Anexo: Glosario de terminología musical. [En línea]. Consultado en Octubre 10 de 2015. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Glosario\\_de\\_terminolog%C3%ADa\\_musical](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Glosario_de_terminolog%C3%ADa_musical)

WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Andrés Segovia. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_Segovia](https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia)

WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Julio Gentil Albarracín Montaña. [En línea]. Consultado en Octubre 13 de 2015. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Gentil\\_Albarrac%C3%ADn\\_Monta%C3%B1a](https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Gentil_Albarrac%C3%ADn_Monta%C3%B1a)

## ANEXOS

### Anexo A. Conversatorio: Análisis y resultados

Tabla 6. Conversatorio: Análisis y resultados

Conversatorio: Análisis y resultados	
Fecha y lugar	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ Día: 22 de septiembre del 2015</li><li>✓ Hora: 4:30 pm a 6:00 pm</li><li>✓ Lugar: Sala Jorge Zalamea de la Universidad Industrial de Santander.</li></ul>
Objetivo	Dejar a disposición de estudiantes, profesionales de la guitarra y comunidad en general, una muestra de la riqueza musical del compositor, a través de datos biográficos, el análisis de su obra y el aporte que ha hecho al repertorio y la técnica del instrumento.
Temática	<p>Este conversatorio se desarrolló sobre tres ejes fundamentales: vida, obra y legado.</p> <p>Se hizo una breve reseña sobre la vida del maestro Silvio Martínez, compartiendo datos biográficos, su familia, sus maestros y sus estudios. En cuanto a la obra, se dio a conocer el material escrito para la guitarra, haciendo énfasis en los conciertos para guitarra y orquesta, compartiendo imágenes y videos de apoyo, igualmente, en el legado se dio a conocer su extensa obra en cada uno de sus formatos: conciertos para guitarra y orquesta, repertorio para guitarra solista, música de</p>

	cámara tanto instrumental como vocal y métodos didácticos para guitarra y solfeo.
Inquietudes e intereses entre los asistentes	Al mencionar el método “Solfear Cantando”, se presentó un interés especial por los asistentes, debido al contenido que se presenta en esta obra, al ser compuesta con ritmos del folclor suramericano. La fuente de inspiración (el campesino) de la obra del maestro Silvio Martínez, también presentó varios comentarios de admiración y de interés. Igualmente su nutrido repertorio para guitarra solista, presentado no solo con ritmos del folclor colombiano, sino también, con ritmos del folclor suramericano.
Recursos didácticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Imágenes del manuscrito original de la suite colombiana # 3.</li> <li>✓ Fragmentos de las partituras de los métodos didácticos para el aprendizaje temprano de la guitarra.</li> <li>✓ Una tabla con la recopilación de la obra en general del compositor realizada por el maestro Óscar González.</li> <li>✓ Un video del concierto para guitarra y orquesta “Alma Campesina”</li> </ul>
Comentarios	El resultado del conversatorio es positivo, teniendo en cuenta que los asistentes se mostraron interesados y atentos a cada uno de los temas que se tocaron. Es importante decir que esta clase de eventos son importantes para fortalecer la escena musical en nuestra región; destacar la vida y obra de este compositor ha sido gratificante. La invitación es continuar generando esta serie de conversatorios, ya que estos permiten ver la riqueza musical del instrumento desde otra perspectiva.

# CONVERSATORIO VIDA Y OBRA DEL MAESTRO SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO

---



---

**MARTES 22 DE SEPTIEMBRE  
HORA: 4:30 PM**

SALA JORGE ZALAMEA

**¡ENTRADA LIBRE!**

*Organiza: Alexander Rueda*

Universidad  
Industrial de  
Santander



Anexo B. Preludio y Danza Paraguaya - Silvio Martínez

# PRELUDIO Y DANZA PARAGUAYA

(Al maestro Guillén Pérez - Quer)

Silvio Martínez Rengifo

## PRELUDIO

Tempo de guarania ♩ = 68

The musical score for the Preludio is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a repeat sign. It contains several measures of music with various rhythmic values and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff features a double bar line with a cross symbol (⊕) above it, followed by more musical notation. The fourth and fifth staves conclude the piece with final chords and melodic lines. The score includes various musical symbols such as repeat signs, fermatas, and dynamic markings.

Preludio y Danza Paraguaya

De § hasta ⊕ y a FIN

FIN

DANZA

Tempo de galopa ♩. = 115

Preludio y Danza Paraguaya

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece is divided into several measures, with some measures containing multiple stems to indicate chords. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several repeat signs (double lines) and first/second endings (marked with '1' and '2'). A fermata is placed over a measure in the fourth system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Preludio y Danza Paraguaya

III VIII

VIII VII VI V

V

FIN

De  $\text{X}$  hasta  $\text{O}$  y a FIN

Copió: Óscar Javier González Prada  
Bucaramanga (Colombia) - Mayo de 2012  
oscarjagonpra@hotmail.com

Anexo C. Canto a Carora (Pasillo) - Silvio Martínez

*al maestro Rodrigo Riera*

## Canto a Carora

Silvio Martínez R.  
Docente Facultad de Música.

Lirico (♩ ca 76)

Guitarra

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

53 *molto rall.*

Punto Fijo 20/10/92

Anexo D. Tríptico (Zambas) - Silvio Martínez

# TRÍPTICO

UN ADIOS / PARA RECORDARTE / EN MI SOLEDAD

(2008)

## UN ADIÓS

(Zamba)

Silvio Martínez Rengifo

♩ = 48

# PARA RECORDARTE

(Zamba)

♩. = 48

The musical score is written for guitar in 6/8 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece is divided into several measures, each marked with a Roman numeral (I, II, III, IV, VII) and a double bar line (||). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

# EN MI SOLEDAD

(Zamba)

♩. = 48

The musical score is written for guitar in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked as ♩. = 48. The score consists of eight staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several double bar lines with repeat signs (//) and some sections marked with Roman numerals (VII). The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

Copió: Óscar Javier González Prada  
Bucaramanga (Colombia), Julio de 2011  
oscarjagonpra@hotmail.com

# SUITE COLOMBIANA No. 3

(A mi gran amigo José Manuel Esteban Layrana)

## DESENCANTO

(Pasillo)

♩ = 118

Silvio Martínez Rengifo

The musical score for 'DESENCANTO' is written for piano in 3/4 time. It consists of five staves of music. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 118. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. There are also articulation marks like accents and slurs. A repeat sign with first and second endings is present in the fourth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A fermata is placed over a chord in the second measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. This staff features a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the phrase. Fingerings and articulation marks are present.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (D major). The staff shows a continuation of the melodic and harmonic material with various chord voicings and fingerings.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. This staff contains more complex rhythmic patterns and chordal textures, including triplets and sixteenth notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. It includes a repeat sign with first and second endings. The text "D.C. al  $\text{S}$  y FIN" is written below the staff, indicating a double bar line and a repeat sign. A small section labeled "FIN" is shown to the right.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. This is the final staff on the page, ending with a double bar line. It contains melodic lines and chords with fingerings.

# NIDIA

(Danza)

♩ = 52

The musical score for 'NIDIA (Danza)' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 52. The score consists of seven staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The first staff contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music is written in a single system with a repeat sign at the beginning. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with fingering numbers (1-4) and breath marks (7). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This musical score is written for guitar in the key of G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The first six staves feature a complex melodic line with various rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and slurs. The seventh staff concludes the piece with the text "De hasta y FIN" and a final melodic flourish.

# CANTO LLANERO

(Vals Criollo)

♩ = 114

The musical score for 'Canto Llanero' (Vals Criollo) is presented in a single system with seven staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 114. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece includes several measures with repeat signs and first/second endings. The key signature changes to two sharps (D major) in the fifth staff. The notation is clear and includes dynamic markings such as accents and slurs.

Arm. 5

♩ = 102

# FABIOLA

(Guabina)

§

The musical score for 'FABIOLA (Guabina)' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 102. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a section symbol (§). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (1 2 3) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) throughout the piece. A section symbol (∅) appears above the fourth staff. The score concludes with a final cadence on the eighth staff.



# DIVINA LOLA

(Paseo Vallenato)

♩ = 62



FIN

# NOCTURNAL

(Bambuco)

♩ = 110

First staff of music, starting in G major (one sharp). It features a series of chords and eighth-note patterns with fingerings such as 4, 3, 2, 4, 0, and 1.

Second staff of music, continuing the piece with chords and eighth-note patterns, including fingerings like 4, 2, 1, 3, 4, and 2.

Third staff of music, featuring chords and eighth-note patterns with fingerings such as 4, 3, 2, 4, 1, and 2.

Fourth staff of music, continuing the melodic and harmonic development with chords and eighth-note patterns, including fingerings like 2, 3, 2, 1, 2, 4, 2, and 1.

Fifth staff of music, showing a key change to A major (two sharps). It includes chords and eighth-note patterns with fingerings such as 4, 3, 1, 2, 1, 2, 3, and 1.

Sixth staff of music, continuing in A major with chords and eighth-note patterns, including fingerings like 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, and 1.

Seventh staff of music, concluding the piece with chords and eighth-note patterns, including fingerings like 2, 3, 1, 2, 1, 2, 3, and 1.

Musical notation for the first system of "LILÍ". It consists of three staves of music in G major. The first staff contains six measures with various ornaments and fingerings. The second staff continues the melody with more ornaments and fingerings. The third staff concludes the first system with a double bar line.

♩ = 132

**LILÍ**  
(Currulao)



Musical notation for the second system of "LILÍ". It consists of four staves of music in G major. The first staff contains six measures with various ornaments and fingerings. The second staff continues the melody with more ornaments and fingerings. The third staff contains six measures with various ornaments and fingerings. The fourth staff concludes the second system with a double bar line.

8

86

2

8

2

2

FIN

Copió: Óscar Javier González Prada  
 Bucaramanga (Colombia), Octubre de 2008  
 oscarjagonpra@hotmail.com