

# **LA GUITARRA EN UN RECORRIDO FOLCLÓRICO LATINOAMERICANO**

**JOHN SMITH BARRIOS OJEDA**



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2013**

**LA GUITARRA EN UN RECORRIDO FOLCLÓRICO LATINOAMERICANO**

**JOHN SMITH BARRIOS OJEDA**

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

**Directora:**

**Patricia Casas Fernández**

**Licenciada**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE ARTES-MÚSICA**

**BUCARAMANGA**

**2013**

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN .....	13
OBJETIVOS.....	14
JUSTIFICACIÓN.....	15
1. LA GUITARRA LATINOAMERICANA.....	16
2. EL PORRO EN COLOMBIA.....	18
2.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	18
2.2 ESTRUCTURA RÍTMICA – MELÓDICA DEL PORRO .....	19
2.3 INSTRUMENTOS .....	23
2.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTERPRETES.....	24
2.5 ANALISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	27
3. EL SON CUBANO .....	28
3.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	28
3.2 ESTRUCTURA RÍTMICA- MELÓDICA DEL SON .....	30
3.3 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	32
3.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES.....	33
3.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	34
4. LA BOSSA NOVA EN BRASIL .....	36
4.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	36
4.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA BOSSA NOVA.....	38
4.3 INSTRUMENTOS .....	39
4.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES.....	40
4.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	41
5. EL PASAJE VENEZOLANO .....	43
5.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	43
5.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DEL PASAJE .....	44
5.3 INSTRUMENTOS .....	50

5.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES.....	51
5.5 ANÁLISIS A LA OBRA A INTERPRETAR .....	53
6. LA ZAMBA ARGENTINA .....	54
6.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	54
6.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA MUSICAL DE LA ZAMBA .....	55
6.3 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	60
6.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES .....	61
6.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	62
7. LA CUECA CHILENA .....	64
7.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	64
7.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA CUECA .....	66
7.3 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	69
7.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES DE LA CUECA CHILENA .....	69
7.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	70
8. LA GALOPA PARAGUAYA.....	71
8.1 HISTORIA Y ORIGEN .....	71
8.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA GALOPA .....	72
8.3 INSTRUMENTOS MUSICALES.....	74
8.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES .....	74
8.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR.....	75
9. METODOLOGÍA .....	76
9.1 PASOS.....	76
9.2 MONTAJE.....	78
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	81
ANEXOS.....	83

## LISTA DE CUADROS

	<b>Pág.</b>
Cuadro 1. Análisis de la obra Fiesta en Corraleja.....	27
Cuadro 2. Análisis de la obra Son de la loma .....	34
Cuadro 3. Análisis de la obra Manha de Carnaval.....	41
Cuadro 4. Análisis de la obra Colinas de Sabaneta.....	53
Cuadro 5. Forma de la Zamba.....	56
Cuadro 6. Grados Tonales de la Zamba 1.....	57
Cuadro 7. Grados Tonales de la Zamba 2.....	58
Cuadro 8. Grados Tonales de la Zamba 3.....	59
Cuadro 9. Análisis de la obra La Zamba del Grillo.....	62
Cuadro 10. No Me Digas Amante. (Cueca) 1 .....	66
Cuadro 11. No Me Digas Amante. (Cueca) 2 .....	67
Cuadro 12. No Me Digas Amante. (Cueca) 3 .....	67
Cuadro 13. No Me Digas Amante. (Cueca) 4 .....	68
Cuadro 14. Análisis de la obra Las Dos Puntas.....	70
Cuadro 15. Análisis de la obra Pájaro Campana .....	75

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Fiesta en Corraleja .....	20
Figura 2. Esquema de la tambora.....	21
Figura 3. Estructura del bajo en la guitarra .....	21
Figura 4. Acompañamiento en la guitarra .....	21
Figura 5. Estructura melódica .....	22
Figura 6. Acompañamiento con bajos (círculos amarillos) y línea melódica (Azul), .....	22
Figura 7. Mapa Departamento de Córdoba .....	23
Figura 8. 1942- 2011. Gentil Montaña Montaña.....	24
Figura 9. Roberto Martínez. Bogotá, 1963.....	25
Figura 10. Luis Eduardo Bermúdez Acosta (Lucho Bermúdez) 1912-1994 .....	25
Figura 11. Rubén Darío Salcedo (1946) .....	26
Figura 12. Mapa de Cuba .....	29
Figura 13. Clave de Son .....	30
Figura 14. Son de la loma.....	31
Figura 15. Son pregón el manisero.....	31
Figura 16. El Ritmo de Son en guitarra 1 .....	32
Figura 17. El Ritmo de Son en guitarra 2.....	32
Figura 18. Moisés Simmons (1884-1944) .....	33
Figura 19. José Antonio (Ñico) Rojas Beoto (1921- 2008).....	34
Figura 20. Mapa de Brasil.....	37
Figura 21. Primera variante .....	38
Figura 22. Segunda Variante .....	38
Figura 23. Manha de Carnaval.....	39
Figura 24. Vinicius de Moraes.....	40
Figura 25. Antonio Carlos Jobim.....	40

Figura 26. João Gilberto .....	40
Figura 27. Mapa de Venezuela .....	44
Figura 28. Canta Llano 1 .....	45
Figura 29. Canta Llano 2 .....	46
Figura 30. Canta Llano 3 .....	47
Figura 31. Canta Llano 4 .....	48
Figura 32. Rasgueo del pasaje en la guitarra .....	49
Figura 33. Arpegio del pasaje en la guitarra .....	49
Figura 34. Ay, Si, Si .....	50
Figura 35. Antonio Lauro (1917-1986) .....	51
Figura 36. Alirio Díaz (1923) .....	52
Figura 37. Mapa de Argentina.....	55
Figura 38. Zamba de Mi Esperanza 1 .....	57
Figura 39. Zamba de Mi Esperanza 2.....	58
Figura 40. Zamba de Mi Esperanza 2.....	59
Figura 41. Variante 1 .....	60
Figura 42. Variante 2 .....	60
Figura 43. Atahualpa Yupanqui (1908-1992) .....	61
Figura 44. Eduard Yamil Falú (1923).....	62
Figura 45. Mapa de Chile.....	64
Figura 46. Ejemplo de la melodía .....	68
Figura 47. Ritmo de la Cueca en la guitarra 1 .....	68
Figura 48. Ritmo de la Cueca en la guitarra 2 .....	69
Figura 49. Violeta Parra 1917- 1967 .....	69
Figura 50. Mapa de Paraguay.....	72
Figura 51. Pájaro Campana .....	73
Figura 52. Rasgueado o acompañamiento de la Galopa Paraguaya.....	74
Figura 53. Agustín Pío Barrios Mangoré (1885 – 1944).....	74

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág.</b>
Anexo A. Adaptación, arreglos, transcripciones y tonalidad original de los géneros musicales .....	83
Anexo B. Partituras .....	84

## RESUMEN

**TÍTULO:** LA GUITARRA EN UN RECORRIDO FOLCLÓRICO LATINOAMERICANO\*

**AUTORA:** JOHN SMITH BARRIOS OJEDA\*\*

**PALABRAS CLAVES:** GUITARRA, HISTORIA DE AIRES LATINOAMERICANOS, ARREGLOS, ADAPTACIONES Y TRANSCRIPCIONES, PARTITURAS, COMPOSITORES E INTERPRETES.

### **DESCRIPCIÓN:**

El trabajo “la guitarra en un recorrido folclórico latinoamericano” cuenta como la guitarra ha desempeñado un papel importante en los géneros musicales más representativos de algunos países en Latinoamérica, desde la llegada en época de la conquista de los instrumentos de cuerdas y posteriormente dando paso a los diferentes aires de cada país.

Se evidencia entonces, la influencia europea y africana ejercida en los diferentes territorios indígenas de cada país que a lo largo del tiempo tuvieron connotaciones en el folclor, donde se destacó una gran cantidad de géneros y estilos musicales como: La zamba en Argentina, la cueca en Chile, la galopa en Paraguay, la bossa nova en Brasil, el pasaje en Venezuela, el son en Cuba y el porro en Colombia.

A partir de allí se toman las bases sólidas de las expresiones musicales de cada cultura, dando origen a compositores e intérpretes, que han contribuido con sus creaciones a extender y enriquecer el folclor musical latinoamericano en la guitarra. Sin embargo, son muchos los aires folclóricos que encontramos hoy día que no disponen de material para la guitarra solista, o que por el contrario es poco y por ello de difícil acceso.

Con el presente proyecto se pretende recopilar versiones de los géneros musicales más representativos del folclor latinoamericano como La zamba del grillo, las dos puntas, el pájaro campana, manha de carnaval, colinas de sabaneta, son de la loma y fiesta en corraleja, enfocado como medio de aprendizaje para la obtención de nuevos repertorios a futuros guitarristas.

Para concluir cabe destacar que, se escogieron estos aires con el propósito de mostrar, rescatar y resaltar, la importancia de los diferentes valores culturales motivando a su vez la interpretación de esta música.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música.  
Directora: Patricia Casas Hernandez

## ABSTRACT

**TITLE:** THE GUITAR IN A LATIN AMERICAN FOLK TOUR<sup>\*</sup>

**AUTHOR:** JOHN SMITH BARRIOS OJEDA<sup>\*\*</sup>

**KEYWORDS:** GUITAR, HISTORY OF LATINAMERICAN AIRS, ARRANGEMENTS, ADJUSTMENTS AND TRANSCRIPTS, SHEET MUSIC, COMPOSERS AND PERFORMERS.

### **DESCRIPTION:**

The work "the guitar in a Latin American folk tour" tells how the guitar has played an important role in the musical genres most representative of some countries in Latin America, from the arrival time of the conquest of string instruments and lately giving way to the different air of each country.. It is evident then, the European and African influence exerted in different indigenous territories in each country over the times had connotations in folklore, which highlighted a lot of genres and musical styles such as: The samba in Argentina, cueca in Chile, the gallops in Paraguay, bossa nova in Brazil, the passage in Venezuela, "el son " in Cuba and " el porro " in Colombia.

From there are taken the solid foundations of musical expressions of every culture, giving rise to composers and performers, who have contributed with their creations to extend and enrich the Latin American musical folklore with the guitar. However, there are many folk airs that we find today that do not have material for the solo guitar, or instead is small and therefore difficult to access.

With this project it is expected to collect versions of the musical genres most representative in the Latin American folklore as cricket Zamba, the two ends ( las dos puntas), the bell bird, manha of carnival, sabaneta hills, "son de la loma" and "fiesta en corraleja", focused as learning environment for the development of new codes to future guitarists.

In conclusion it should be noted that these winds were chosen with the purpose of showing, rescue and highlight the importance of different cultural values in turn encouraging the interpretation of this music.

---

<sup>\*</sup> Degree Draft

<sup>\*\*</sup> Human Sciences Faculty. School of Arts and Music. Director: Patricia Casas Hernandez

## INTRODUCCIÓN

Latinoamérica posee variedades de géneros musicales de gran riqueza rítmica, melódica y armónica; la guitarra, instrumento poseedor de dichos elementos ha jugado un papel muy importante en la interpretación de estos géneros, además, su aporte a formado parte del enriquecimiento cultural de muchos países.

El presente trabajo pretende recopilar y mostrar, de forma tanto teórica como práctica, algunos de los géneros musicales latinoamericano de los países Colombia, Chile, Paraguay, Brasil, Venezuela, Cuba y Argentina, interpretándolos en uno de los instrumentos vigentes más importante de latinoamérica: La guitarra.

## **OBJETIVOS**

### **GENERALES**

- Adaptación, arreglos y transcripción de material histórico, teórico y auditivo sobre géneros musicales folclóricos de algunos países de Latinoamérica y su respectiva interpretación.

### **ESPECÍFICOS**

- Interpretar algunas piezas del folclor latinoamericano de Colombia, Venezuela, Brasil, Chile, Argentina, Paraguay y Cuba.
- Hacer un acercamiento del papel de la guitarra, dentro de las expresiones musicales latinoamericanas.
- Realizar adaptaciones, arreglos y transcripciones de algunas piezas del folclor latinoamericano para guitarra.

## JUSTIFICACIÓN

La elaboración de estas transcripciones, adaptaciones y arreglos de los diferentes géneros musicales folclóricos latinoamericanos que aquí se implementarán, brindan al intérprete, la posibilidad de tener más herramientas en su proceso de formación como guitarrista y como persona, complementando el conocimiento que ha recibido en sus estudios musicales, encaminado hacia el desarrollo de otras posibilidades que faciliten el trabajo de nuevos repertorios en la guitarra.

Estas herramientas que le brindan al músico la posibilidad de interpretar géneros musicales escritos o no escritos, forman parte de una tradición académica europea, lo cual conlleva a un enriquecimiento del repertorio en la guitarra, y en este caso, a promover un poco más la difusión de este tipo de géneros del folclor tradicional dentro de los espacios académicos musicales.

## 1. LA GUITARRA LATINOAMERICANA

Para no abordar tanto sobre el origen de la guitarra en la historia y en latinoamérica, la guitarra se expande en Europa desde finales del siglo XVIII y principio del XIX. Algunos estudios señalan a Italia como el país que toma la iniciativa guitarrística, avanzando hacia Francia y Alemania, donde el laúd era el instrumento preponderante de la época.

*“La llegada de los colonizadores españoles a América, extendió los instrumentos de cuerda: guitarras vihuelas... entre la población indígena y más tarde criolla del Nuevo Continente que la adoptó en sus formas musicales.*

*Surgiendo una serie de instrumentos autóctonos de la familia de la guitarra como el tiple colombiano, la jarana mexicana, la mejoranera panameña, el charango peruano - boliviano, el tres cubano. el cuatro puertorriqueño... Convirtiéndose con el paso del tiempo en un elemento fundamental de su propio folclore”.*<sup>1</sup>

Sin embargo en el siglo XX el progreso de la práctica en guitarra fue especialmente notable en latinoamérica y la afición se extendió visiblemente, multiplicándose las escuelas y los profesionales de este instrumento. Este auge tal vez se debió a que la guitarra se convirtiera en el instrumento inseparable de las danzas, canciones y también poemas populares en Colombia, Argentina, Brasil, Paraguay, Chile, Venezuela, Cuba, etc.

Una característica de la mayoría de los grandes guitarristas clásicos latinoamericanos fue que, al margen de su formación académica y de la producción que les llegaba de los maestros europeos, se preocuparon con verdadera pasión por transcribir, arreglar, interpretar y dar a conocer la riqueza de la música popular de sus respectivos países, a la vez de componer nuevas obras

---

<sup>1</sup> Slideshare. La guitarra [en línea] <http://www.slideshare.net/luzangeles1/la-guitarra-11245102> pag.7

de una riqueza inmensa, como lo hicieron Antonio Lauro, Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Leo Brouwer y Agustín Barrios Mangoré, entre otros.

Pero no solo se trata de los guitarristas más conocidos internacionalmente, pues son innumerables los músicos de cada uno de los países latinoamericanos, con mayor o menor formación académica, que han ampliado el arte de la guitarra con sus composiciones claramente enraizadas en las formas musicales populares latinoamericanas. Hoy día, se han destacado en latinoamérica aires folclóricos como por ejemplo: La Zamba de Argentina, la Bossa Nova de Brasil, la Galopa de Paraguay, la Cueca de Chile, el Son de Cuba y el Porro de Colombia, que se estudian a continuación.

## 2. EL PORRO EN COLOMBIA

El término “porro” ha sido objeto de estudio de algunos investigadores; viene de “aporrear,” baile originalmente de los negros, en torno a los tambores que aporreaban y de aquí posiblemente el nombre de sus instrumentos con característico “*manoteo mono-rítmico*.”<sup>2</sup>

Según Fortich, parece ser que a finales del siglo XIX ya se interpretaban porros en las sabanas del Bolívar grande. Lo que son hoy los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba, en los conjuntos de gaiteros de la región. En estos grupos ya existía una calificación: “*porros instrumentales y porros cantados*.”<sup>3</sup>

Para algunos investigadores la definición del ritmo puede variar según sus experiencias adquiridas y vividas desde las regiones en que se genera.

### 2.1 HISTORIA Y ORIGEN

Algunas de las teorías existentes sostiene que “*el porro nació en la época Precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana*.”<sup>4</sup> Sin embargo más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de vientos europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba), que hoy se utilizan. Por informaciones tomadas de algunos estudiosos del folclor, se puede decir que, el porro también se tocó con tambores, acompañamiento de palmas, cantado, también con gaitas y pito atravesado (flauta de caña o de millo). La demanda por darle un lugar de origen no se ha

---

<sup>2</sup> DAVIDSON, Harry. (1970).Diccionario Folklórico de Colombia: Música instrumentos y danzas (1970).Bogotá, Colombia. Banco de la República (1970).p90

<sup>3</sup> FORTICH, Díaz, W. (1994). Con Bombos y Platillos (1994). Santafé de Bogotá: Editorial América Latina(1994).P95

<sup>4</sup> FORTICH, Díaz, W. (1994). Con Bombos y Platillos (1994). Santafé de Bogotá: Editorial América Latina (1994).

logrado con respecto a este ritmo folclórico colombiano, se dice que la principal fuente del porro se encuentra en elementos rítmicos de origen Africano.

Siguiendo la información anterior no hay una determinación concreta del origen del ritmo porro; algunas de las investigaciones afirman que algunos pueblos de los departamentos de bolívar, sucre, magdalena y córdoba, reclaman su derecho con respecto al origen de este género musical. En cuanto a su difusión con respecto al género porro, el compositor Lucho Bermúdez y entre otras agrupaciones logró una amplia popularidad a mediados del siglo XX, llevándolos a diferentes partes de Colombia y países latinoamericanos, donde hoy día prevalecen algunas agrupaciones que lo interpretan.

## **2.2 ESTRUCTURA RÍTMICA – MELÓDICA DEL PORRO**

Según algunos intérpretes de este género musical, existen dos variedades de porro: El porro “palitiao” o “gaita”, de ritmo lento, en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos llamado “bozá” y se empieza a golpear de momentos en el aro con dos palitos, de ahí lo llaman algunos "palitiao". Ahora el porro “tapao” llamado también "puya", cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo y a cada golpe se va tapando el parche opuesto con la mano, para que no vibre más; a esta presión de la mano se le llama regionalmente tapar de allí el nombre de porro tapao.

En la estructura musical del porro, se tuvo en cuenta algunos ejemplos auditivos, como Fiesta en corraleja, el Binde y María Varilla, donde se dedujo las siguientes secciones (danza o introducción A- ab – B / A-ab-B- danza) se puede decir que es forma binaria (A-B). La introducción o danza contiene aproximadamente 4 a 8 compases según el gusto del compositor, como se observa en la figura 1 adaptado para la guitarra, de la obra conocida como fiesta en corraleja, el cual está plasmado en color azul.

Luego el tema A de aproximadamente 8 compases (color verde) y un poco del tema ab (color rojo).

Figura 1. Fiesta en Corraleja

Score

## FIESTA EN CORRALEJA

RUBÉN DARÍO SALCEDO

Introducción o Danza

Guitar

6

11

16

21

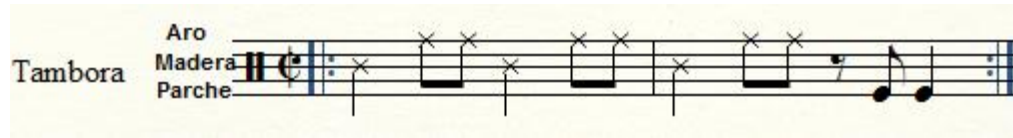
Tema A

Tema ab

Fuente: Rubén Darío Salcedo

En el formato instrumental de gaita, el golpe que hace el tambor llamador es utilizados para diversos ritmos: Bullerengue, chalupa, gaita, porro y cumbia, entre otros; el toque de la Tambora es casi idéntico al de la cumbia (ver figura 2).

Figura 2. Esquema de la tambora.



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=enqRTDPUfOY>

Figura 3. Estructura del bajo en la guitarra



En la figura 3, el patrón rítmico del porro se basa en una blanca y dos negras, generalmente en compás de dos medios o compás partido, aunque ahora encontramos piezas escritas en cuatro cuartos (4/4) lo cual no representa ninguna alteración en la estructura del ritmo.

En cuestiones de interpretación se acostumbra a que las dos negras se toquen en staccato, para así, darle más caracterización tradicional a este ritmo. Generalmente en una banda pelayera o papayera, La Tuba, sería el instrumento que llevaría este patrón rítmico dentro de la pieza como tal.

Figura 4. Acompañamiento en la guitarra



En la figura 4, suele tener la misma estructura en el bajo, pero a este le agregamos el acorde o rasgueado, suprimiendo el bajo en tiempo fuerte.

Figura 5. Estructura melódica



En la figura 5, la melodía tiene variaciones rítmicas en cuanto al compas, síncopas y tiempo, lo cual caracteriza mucho la sonoridad de este ritmo. También se ve, que la melodía no maneja saltos muy pronunciados, no es una regla pero si es una generalidad.

Figura 6. Acompañamiento con bajos (círculos amarillos) y línea melódica (Azul),

**SALSIPUEDES**  
Porro Lucho Bermudez

A three-staff musical score for guitar. The top staff is the melodic line in blue. The middle and bottom staves show the accompaniment with basses circled in yellow. The score includes a key signature of one flat, a common time signature, and various musical notations such as chords, rests, and articulation marks. The piece is titled 'SALSIPUEDES' and is a 'Porro' by 'Lucho Bermudez'. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Fuente: Lucho Bermúdez

Ahora las dos estructuras en la figura 6 (melodía y acompañamiento) ya inmersas; uno de los aspectos que se puede ver son los contrapuntos que se generan, básicamente se resaltan la tercera especie (cuatro notas contra una) y la cuarta especie (dos notas contra una). En el aspecto armónico, dentro de las piezas tradicionales, generalmente se manejan las funciones básicas (tónica, subdominante y dominante).

## 2.3 INSTRUMENTOS

Principalmente el porro es ejecutado por bandas, y su tradición permanece hasta nuestros días en la costa Caribe colombiana. Entre los instrumentos más típicos que conforman el Porro son:

Trompeta, Saxo Barítono, Saxo Alto, Bombardino, Trombón, Clarinete, Platillos, Bombo y Redoblante.

Figura 7. Mapa Departamento de Córdoba



Fuente: <http://www.sahagun-cordoba.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mmxx-1-&x=2716936>

Unas de las principales regiones donde se escucha y se interpreta con mayor lozanía, es en el departamento de Córdoba, donde se encuentra ubicado un

municipio llamado San Pelayo, que ofrece las festividades entorno al Porro pelayero.

## 2.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTERPRETES

Figura 8. 1942- 2011. Gentil Montaña Montaña



Fuente: [www.colarte.com](http://www.colarte.com)

Inició su carrera musical a muy temprana edad, siendo uno de los más diestros. A los 19 años comenzó su carrera como concertista, donde se destacó como el precursor de la guitarra clásica y popular en Colombia.

Además de ser un gran guitarrista, Gentil Montaña también se destacó como compositor de música colombiana. Dentro de sus obras más reconocidas se encuentran las tres Suites Colombianas (porros, guabinas, pasillo y bambucos), Doce Estudios de Pasillo, la sonata Canto al Amor para dos guitarras, Tres fantasías, etc.

Figura 9. Roberto Martínez. Bogotá, 1963



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=YYX9QTtI3UM>

Es Considerado uno de los guitarristas más representativos de Colombia, el cual ha desarrollado técnicas de interpretación y métodos de aproximación a la música de reconocida originalidad y eficiencia. Es autor del pocket guitar, del sistema de música por colores, el cual lo ha llevado a intérpretes de futuros guitarristas. Hoy día realiza conciertos nacionales e internacionales con gran amor a su arte musical.

Figura 10. Luis Eduardo Bermúdez Acosta (Lucho Bermúdez) 1912-1994



Fuente: [http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_19.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_19.htm)

Revisando la información de Lucho Bermúdez, quien nace el 25 de enero de 1912 en el Carmen de Bolívar, se le considera como uno de los principales

compositores, arreglista e intérprete de la música en Colombia; donde sus obras musicales son adaptadas en ritmos caribeños como el porro, la cumbia, el merecumbé y entre otras, dando pasos a ritmos modernos como símbolo de identidad del Caribe colombiano. Fue sin duda uno de los primeros en adaptar estos ritmos folclóricos al lenguaje musical de la época, donde tuvo gran impacto a otros países de Latinoamérica.

Sus obras musicales en general estuvieron influenciadas por los porros y fandangos, que eran interpretados por las bandas de los pueblos cercanos de la región Caribe, entre su repertorio tenemos: Colombia Tierra Querida, Carmen de Bolívar, San Fernando, Salsipuedes, Tolú, Fiesta de negritos y Entre otras.

Figura 11. Rubén Darío Salcedo (1946)




Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_Dar%C3%ADo\\_Salcedo](http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo_Salcedo)

Mientras que Rubén Darío Salcedo, se le considera como el rey del pasebol (fusión del paseo vallenato y el bolero), se patentiza un sin número de canciones como fiesta en corraleja, cabellos largos, ojos indios, etc, también hizo parte de la agrupación Los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez y sus estrellas y entre otras, la cual han sido éxitos nacionales.

También se impuso en la música del caribe colombiano, donde fue homenajeado por el ministerio de cultura de Colombia, por su gran aporte al folclor colombiano en el año 2009.

## 2.5 ANALISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 1. Análisis de la obra Fiesta en Corraleja

<b>ASPECTOS GENERALES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Rubén Darío Salcedo</li> <li>• Ritmo : Porro</li> <li>• Carácter: folclor costa atlántica colombiana</li> <li>• Tonalidad: LA menor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista</li> <li>• Tonalidad original: RE menor</li> <li>• Arreglo.</li> </ul>
<b>RÍTMICA</b>	 <p>Guitar</p>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<p>La pieza tiene una Forma binaria conformada por dos temas principales A y B con la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción: 19 compases</li> <li>• Frase a : 26 compases</li> <li>• Frase b : 16 compases</li> </ul>
<b>ARMONÍA</b>	<p>La armonía de la pieza musical es tonal, en la totalidad de la obra la armonía se fundamenta en los grados Im, VI y V7. El VI mayor es usado como un acorde de enlace con el quinto grado que da una sensación de mayor tensión sobre la cadencia, solo en la frase (b) la progresión se hace más sencilla con el uso de la progresión I-V7. El bajo y el ritmo armónico de la obra se mantiene constante y sin ningún cambio brusco lo que permite improvisar cómodamente al intérprete, está es una de las características que más destaca en el ritmo de porro.</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>La pieza tiene un contorno melódico con movimientos por grados conjuntos, destaca el uso de la sincopa presente en los motivos rítmicos que caracteriza este ritmo caribeño. El rango de la melodía no supera las dos octavas y está armonizada por terceras sobre la escala menor melódica.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>La textura musical de la pieza es homofónica , el bajo mantiene la célula rítmica principal sobre los grados fundamentales acompañando así los giros de la melodía.</p>

### 3. EL SON CUBANO

Este género musical cubano como lo es el son, es considerado por algunos autores como uno de los ritmos que ha viajado por todos los continentes, tanto en su canto como en el baile. Se dice que a través de la historia proviene del mestizaje afrocubano y español, evolucionando a lo que hoy conocemos como Salsa.

#### 3.1 HISTORIA Y ORIGEN

Cuando se halla información sobre el son cubano los textos refieren que *“los sones más antiguos comienzan a surgir a partir del Siglo XVI, como el Son de la Má Teodora, posiblemente interpretado por dos hermanas dominicanas, Micaela y Teodora Ginés. Presenta elementos de música Bantú y española, el son en su estructura surge a finales del siglo XIX en Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago de Cuba. En el transcurso de esa misma época el Tresista de origen haitiano Nené Manfugás lo lleva del pueblo a las celebraciones carnavalescas de Santiago de Cuba”*<sup>5</sup>. Con la ayuda del septeto nacional de Ignacio Piñeiro a principios del siglo XX comenzó a popularizarse el son siendo uno de los géneros más representativos de la época, probablemente donde se usó por primera vez la palabra salsa para denominar este género caribeño cubano. Sin embargo, evoluciona dando origen a otros géneros (principalmente la salsa), donde aún, es interpretado por agrupaciones tradicionales en Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia y Venezuela.

---

<sup>5</sup> Ecured. Son cubano [http://www.ecured.cu/Son\\_Cubano](http://www.ecured.cu/Son_Cubano)

Figura 12. Mapa de Cuba



Fuente: [http://www.bedincuba.com/mapa\\_cuba.htm](http://www.bedincuba.com/mapa_cuba.htm)

Algunos autores plasman, algunas de las partes donde se originó el Son, en Santiago de Cuba. Viajando así por las ciudades de Guantánamo, Granma, Las Tunas y Holguín). (Ver figura 12).

*“El auge del Son se debe, al incorporarse las orquestas danzoneras y sobre todo por el surgimiento del Septeto Habanero (posteriormente Septeto Nacional) a principios del siglo XX”<sup>6</sup>.*

Siguiendo lo que históricamente se encuentra, posiblemente las grandes élites de la época detestaron el género son, donde se escuchaba en los barrios populares. El gobierno incluso llegó a prohibirlo, acusándolo de inmoral, sin embargo, pronto llegó a lugares más refinados de baile y a las emisoras donde le daban una difusión continúa hasta nuestros días. En el transcurso del siglo XX, los primeros grupos en interpretar Sones utilizaban instrumentos como guitarra, tres cubano, bongó, “botija o marímbula” (luego contrabajo), claves y maracas. Ahora para darle una mayor sonoridad, posteriormente añadieron una trompeta. Existen más modalidades o variantes del género; como el Son montuno, la Bachata Oriental, el

<sup>6</sup> Cadeba habana. El son y la salsa <http://www.cadenahabana.cu/el-son-y-la-salsa/>

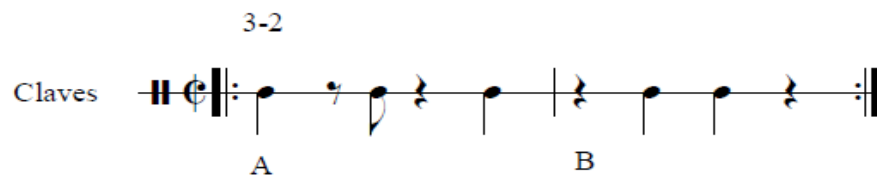
Son Habanero, la Guajira Son, la Guaracha Son, el Bolero Son, el Son Pregón, el Afro Son, el Son Guaguancó, el Mambo, el Chachachá, etc, la cual son diversas personalidades del género.

### 3.2 ESTRUCTURA RÍTMICA- MELÓDICA DEL SON

Teniendo en cuenta algunos ejemplos de son cubano, como el son de la loma y el son pregón manisero, se puede decir que algunas de las melodía en el género, está basada en la síncopa y en la repetición de estribillos de cuatro compases al inicio de la obra, cuya base rítmica la clave lo hace poseedor de manera clara y contundente este tipo de ritmo. Con respecto a la forma musical es de carácter libre, llevando el tema principal a variaciones melódicas con acompañamiento fijo del género.

También existen variaciones en la base rítmica, con respecto al instrumento de percusión la clave, que se puede ejecutar (3-2 o 2-3), esto depende de las variaciones que existan en la línea melódica de algunos sones (ver figura 13)

Figura 13. Clave de Son



Fuente: [http://www.herencialatina.com/La\\_Clave/la\\_clave.htm](http://www.herencialatina.com/La_Clave/la_clave.htm)

Este ritmo base en las claves resalta la forma más común y conocida en la música popular cubana. Esta tiene dos partes; La parte que pudiéramos llamar A, que tiene tres acentos o golpes y la parte B que tiene dos acentos o golpes.

Figura 14. Son de la loma

Score

### Son De La Loma

Son Miguel Matamoros

Claves

Guitar

Clv.

Gtr.

Etc....

Fuente: Miguel Matamoros

Clave 3 – 2 en la canción “son de la loma” la cual lleva el acento principal al comienzo del tiempo fuerte y el son pregón el manisero donde se ejecuta la clave 2-3. (Ver figura 15)

Figura 15. Son pregón el manisero

Score

### EL MANISERO

SON MOISES SIMONS

Claves

Guitar

Clv.

Gtr.

Etc....

Fuente: Moisés Simons

En la Guitarra no se han escrito partituras para acompañamiento de son, sin embargo se han tomado algunas ideas cercanas, para la ejecución del género musical cubano en la guitarra.

Ej. 1

Figura 16. El Ritmo de Son en guitarra 1



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=OBjmVGQuz6U>

Ej. 2.

Figura 17. El Ritmo de Son en guitarra 2



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=OBjmVGQuz6U>

### 3.3 INSTRUMENTOS MUSICALES

El Son ha logrado una constante transformación en su sonido y en su estilo, adaptándose en cada momento a nuevas posibilidades instrumentales. Los grupos Soneros originalmente estaban conformados por los siguientes instrumentos: Guitarra, Tres cubano, Bongó, Maracas, claves, Trompeta y Contrabajo.

### 3.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Figura 18. Moisés Simmons (1884-1944)



Fuente: <http://dedica.la/artist/Mois%C3%A9s+Simmons>

Según la información tomada, Moisés Simmons inicio sus primeros estudios musicales a los cinco años, donde fue organista de la iglesia habanera en cuba, un poco después, fundo una orquesta con la que amenizaba en variedades de teatro y cafés de la ciudad. También realizo investigaciones del folclor de su país, donde escribió un sin número de canciones, operetas y abarco algunos géneros musicales en sus composiciones. A él se le conoce hoy día, una de sus obras más prolífera llamada el son pregón “El manisero”, la cual, fue considerada como la primera obra musical en latinoamérica más vendida de la época.

Figura 19. José Antonio (Ñico) Rojas Beoto (1921- 2008)




Fuente: <http://www.jeffersonguitar.org/NicoRojas.orig.html>

Según diversos musicólogos cubanos, Ñico Rojas quien nace en la ciudad de La Habana, empezó a estudiar la guitarra en la adolescencia de manera autodidacta, donde aprendió de sus padres el amor a la música clásica y popular. Después de un tiempo Ñico Rojas se gradúa de ingeniero civil en la Habana y es ahí donde comienza a surgir la combinación de música clásica, popular y campesina, donde le nace la inspiración en la composición, para la música instrumental en la guitarra, con ritmos cubanos, dedicados principalmente a familiares, amigos cercanos y lugares que admiraba. También ofreció recitales y conciertos como solista en la radio, museos teatro; hoy día se conservan sus obras en varios conservatorios de Cuba.

### 3.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 2. Análisis de la obra Son de la loma

<p><b>ASPECTOS GENERALES</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Miguel Matamoros</li> <li>• Ritmo : Son</li> <li>• Carácter: Folclor Cubano</li> <li>• Tonalidad: LA mayor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista.</li> <li>• Tonalidad original: LA mayor</li> <li>• Arreglo.</li> </ul>
<p><b>RÍTMICA</b></p>	<p>Guitar </p>

<b>FORMA MUSICAL</b>	<p>La pieza tiene una forma libre muy característica de este tipo de música, está compuesta por un tema principal del cual se hacen variaciones por parte del ejecutante y se mantiene un acompañamiento que permite el desarrollo del tema por medio de la improvisación. La versión que presenta el arreglo tiene la siguiente estructura :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción : 19 compases</li> <li>• Frase a : 17 compases</li> <li>• Frase b : 11 compases</li> <li>• Frase c : 17 compases</li> </ul>
<b>ARMONÍA</b>	<p>La pieza tiene una armonía tonal, en la totalidad de la obra se usa la progresión I-V a modo de ostinato mientras se realiza el desarrollo del tema a lo largo de la obra por medio de la improvisación por parte del ejecutante.</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>La melodía que presenta el único tema de la pieza utiliza movimientos por grados conjuntos y está armonizada por terceras en las voces superiores, el contorno melódico no supera las dos octavas. El bajo en ocasiones toma la melodía mientras las voces superiores lo acompañan con notas pedales.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>Tiene una textura homofónica, ya que presenta una melodía definida y un acompañamiento hecho por el bajo que hace las notas fundamentales de los grados de la progresión y que se mantiene a modo de ostinato durante toda la obra con excepción de las partes donde toma la melodía.</p>

## 4. LA BOSSA NOVA EN BRASIL

Al buscar sobre ritmos brasileiros resalta que “La Bossa Nova”, es un estilo nuevo que surgió del género musical folclórico samba con el jazz, fusión que se dio a mediados del siglo XX en Brasil; siendo el primer movimiento brasileño influyente de la historia a nivel mundial.

### 4.1 HISTORIA Y ORIGEN

Según la información de algunos escritos a través de la historia “La Bossa-Nova” es un estilo musical que surgió a finales de los cincuenta, siendo impulsada por un grupo de jóvenes estudiantes y músicos situados en algunos barrios al sur de Rio de Janeiro. Sin embargo el término “Bossa-Nova”, ya era conocido en Brasil, antes de que iniciara el género musical, refiriéndose a un estilo particular; donde más adelante, se hizo muy conocida con la grabación de "Chega de Saudade", interpretada por João Gilberto y compuesta por Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, tres de los principales exponentes de la música brasileña.

Siguiendo con la trayectoria histórica de este género musical encontrado en algunas fuentes, se dice que el compositor, pianista y cantante llamado Alfredo José Da Silva, propuso una marcación diferente con armonía jazz. *“En el jazz - explicó Alf en una entrevista, - el pianista toca tejiendo un cerco alrededor del solista o cantante, dentro del prisma armónico de la música. La música lo orienta y, a su vez, él orienta armónicamente al solista. No hay una marcación regular, sino más bien una suerte de espontaneidad rítmica del piano en función de la armonía. El compás de la bossa tiene mucho de eso ". Ese aporte de da Silva, más su forma de frasear desde el piano o con su canto serían desarrollados por los grandes creadores de la bossa nova”.*<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> <http://tierra.free-people.net/artes/musica-bossanova.php> 06-12-12

Figura 20. Mapa de Brasil



Fuente: <http://www.esbrasil.com.co/Sobre-Brasil.php>

Sin embargo, otros autores dicen, que no existe una aceptación de este género musical como un movimiento, ya que, este estilo a través de la historia de la música en Brasil, recoge la rítmica de la samba popular, quitándole la intensidad y alegría de los tambores, para escucharlos con mayor tranquilidad en lugares pequeños. Hoy día la Bossa-Nova se caracteriza por la estructura rítmica, el manejo elegante de la disonancia y el lirismo de las melodías, haciéndolas populares en Brasil y en otras partes de latinoamérica.

## 4.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA BOSSA NOVA

La Bossa Nova se basa en un tiempo de 2/2 o por decirlo de alguna manera en compás partido, donde el acompañamiento de la guitarra juega un papel fundamental en la ejecución. En cuanto a su forma musical, algunos Bossa pueden ser de forma binaria (A – B) o también pueden influenciar la forma libre según el gusto del compositor. Sin embargo, en el contorno de la melodía, se torna de un carácter sincopado, suave, melancólico y cadencioso, llevando este género musical a un estilo particular brasileño.

Podemos ver el siguiente ejemplo, dos variantes de acompañamiento en la guitarra:

Figura 21. Primera variante



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=pmv6JteErnY>

Figura 22. Segunda Variante



Fuente: Fit For FunTägliche Übungen für Gitarre Andres Villamil pag 8

Siguiendo con la información anterior con respecto a la forma musical, en algunos bossa nova, se basa en introducción, Tema A, Tema B y un final; sin embargo, la mayoría de estos temas son cantados y de forma binaria. Ejemplo de un pequeño fragmento de Manha de Carnaval versión para guitarra solista acompañante del compositor Luiz Bonfá.

Figura 23. Manha de Carnaval

Score

# MANHA DE CARNAVAL

LUIZ BONFA

$\text{♩} = 120$  Introduccion

Guitar

5

10

15

Tema A

Fuente: Luiz Bonfa

La figura 23, muestra un pequeño ejemplo de la forma musical, donde la introducción son 8 compases de acompañamiento rítmico (cuadro azul), luego empieza la melodía (tema A) con el acompañamiento a la vez (cuadro verde).

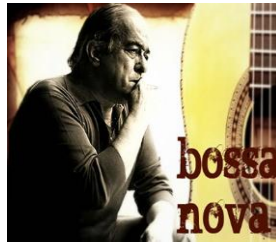
### 4.3 INSTRUMENTOS

Normalmente el formato instrumental más común en el género Bossa-Nova está conformado de la siguiente manera: Batería, saxofón, conga, bajo y la guitarra de cuerdas de nylon, que normalmente es tocada con los dedos acompañando a la

melodía cantada. De esta forma, cabe notar que en la mayoría de los grupos que interpretan Bossa-Nova, la guitarra marca el ritmo principal remplazando así los instrumentos de percusión. También hoy día es particular ver grupos con instrumentos musicales como el oboe, flauta travesa, clarinete, saxofón, y entre otros interpretando las melodías de este género musical Brasileiro.

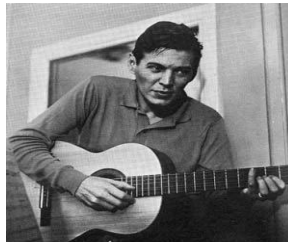
#### 4.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Figura 24. Vinicius de Moraes



Fuente: <http://www.lastfm.es/music/Vinicius+de+Moraes>

Figura 25. Antonio Carlos Jobim



Fuente: <http://www.belavista-rio.com/blog/item/2009/03/aquas-de-marco-antonio-carlos-jobim-lyrics>

Figura 26. João Gilberto



Fuente: <http://www.artistdirect.com/nad/store/artist/album/0,,983939,00.html>

Vinicius de Moraes quien es mencionado en las biografías como cantautor y escritor de poemas, Antonio Carlos Jobim y Joao Gilberto, (cantantes, compositores e intérpretes de la bossa nova). Este trio influenciados por la música popular en Brasil, son mencionados como uno de los exponentes más destacados de la historia musical del siglo XX. La bossa nova, se internacionalizó gracias a sus más famosas composiciones, donde fueron éxitos destacables en la música popular brasilera, como Chega de Saudade, Garota de Ipanema y entre otras. Sin embargo, después de un tiempo, algunos desertaron del país para darles cambio a algunas imperfecciones del género, como el manejo de las silabas en la voz, las bases rítmicas y también en el ámbito instrumental, donde se popularizó a principio de los sesenta.

#### 4.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 3. Análisis de la obra Manha de Carnaval

<p><b>ASPECTOS GENERALES</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Luiz Bonfa</li> <li>• Ritmo : Bossa nova</li> <li>• Carácter: folclor del Brasil</li> <li>• Tonalidad: LA menor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista</li> <li>• Tonalidad original: SI menor</li> <li>• Arreglo.</li> </ul>
<p><b>RÍTMICA</b></p>	<p>La rítmica del Bossa nova puede tener muchas variánteas, la siguiente es la rítmica más básica que se puede ejecutar con la guitarra, se advierte sin embargo, que tanto el movimiento del bajo como de las voces más agudas puede enriquecerse con ayuda de la síncopa y según la creatividad del ejecutante.</p> 
<p><b>FORMA MUSICAL</b></p>	<p>La pieza tiene una Forma binaria conformada por dos temas principales A y B con la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción: 8 compases</li> <li>• Frase a : 8 compases</li> <li>• Frase a' : 8 compases</li> <li>• Frase b :8 compases</li> <li>• Frase b': 8 compases</li> <li>• Frase final: 3 compases</li> </ul>

<b>ARMONÍA</b>	<p>La armonía de la pieza musical es tonal, el arreglo hecho de esta pieza para guitarra solista aprovecha los recursos que permite el instrumento para la realización de movimientos paralelos de acordes. A continuación se señalaran las progresiones básicas de la versión original y las re-armonizaciones hechas por el arreglista en algunos compases.</p> <p>Empieza con una introducción de 4 compases con la progresión Im7- II7sus4- I#7b5-Im7-IIIm7b5-V7#9. En los primeros 4 compases de la frase (a) la progresión es Im-IVm-V7-Im, para enlazar el comienzo de la frase con el consecuente de la frase se usa una progresión con los acordes A#dis-Bm7b5-Em, entre los compases 4º y 5º, a continuación en los siguientes compases la frase termina con la progresión Im-IVm-III.</p> <p>En la frase (a') cuya progresión original en su antecedente es Im-IVm-VII-III, se sustituye el Im (9b) y en el VI grado se realiza un movimiento conjunto de los bajos. En el consecuente de la frase se utiliza la progresión Im –IVm-V-Im además se remplaza el IVm por IVm6 con un arreglo en el bajo que permite llegar por grado conjunto a la tercera nota del V grado mayor, resolviendo luego a Im y realizando de nuevo la progresión A#dis- Bm7b5-Em para pasar al tema (B).</p> <p>En la frase (b) del tema (B) la progresión usada en su antecedente es Im-IVm-V7-Im y en su consecuente es Im-IVm- I7-IVm. En la frase (b') la progresión es IVm –VII-III-VI-V-IIIm(5b)-V-Im, en el VII grado se hace un movimiento paralelo con los acordes Cm-Dm ubicados en un registro medio manteniendo como pedal la nota LA de la melodía.</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>El contorno melódico utiliza un rango corto, el movimiento melódico va por grados conjuntos y se destaca el uso de la síncopa muy característico del bossa nova.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>La textura musical de la pieza es homofónica, tanto el bajo como las notas pedales desempeñan un papel de guitarra acompañante, que mantiene la base rítmica principal sobre los acordes usados en las progresiones armónicas.</p>

## **5. EL PASAJE VENEZOLANO**

Es considerado por algunos autores como un género representativo del folclor musical colombo venezolano que surge del Joropo, donde posee rasgos similares al folclor llanero colombiano. El Pasaje venezolano, comprende un estilo musical más tranquilo que el Joropo, utilizando la mezcla de temas descriptivos, como el canto amoroso, la poesía y la danza. Esta expresión también es conocida en las diferentes localidades venezolanas como el pasaje apureño, aragüeño y llanero, donde en la mayoría de los cantos, describe el paisaje, la flora, los ríos, los palmare, etc, siendo Apure el territorio donde ha perdurado este estilo de música popular tradicional.

### **5.1 HISTORIA Y ORIGEN**

Debido a la poca información de este tipo de género musical, algunos folclorólogos venezolanos dicen, que surge del subgénero joropo, el cual tiene características similares siendo la expresión rítmica un poco más lenta, también es importante destacar el proceso del mestizaje que se infundió entre indígenas, europeos y africanos, fue donde surgió nuevas y particulares formas musicales, tales como el Joropo, el Pasaje, el seis por derecho y entre otras que aún conservan sus huellas visibles de algunas culturas.

Figura 27. Mapa de Venezuela



Fuente: <http://mapadevenezuela.net/2013/01/mapa-de-venezuela-y-sus-estados.html>

Sin embargo, según algunas fuentes de información, especifican posibilidades de fechas: “Tuvo su origen alrededor del año 1950 para significar el joropo canción. El término proviene de Venezuela”<sup>8</sup>.

Es así como hoy día, teniendo en cuenta las raíces europeas, africanas y latinas, las localidades de Apure, Aragua Y Barinas, son donde mayor lozanía mantienen vigente este género musical folclórico, llevando a Venezuela y Colombia, como poseedores de esta riqueza cultural, gracias a al esfuerzo de maestros empíricos, para mostrar y transmitir este género musical folclórico.

## 5.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DEL PASAJE

Teniendo en cuenta algunos ejemplos de carácter auditivo, se deduce que el pasaje es de base más lenta, cadenciosa, con un ritmo de 3/4 y de melodía sincopada y también algunas a tempo, utilizando descripciones en sus letras

<sup>8</sup> SINIC Ritmo Arauca  
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=81&CO LTEM=222> 26-11-12

amorosas, como el canto a la naturaleza y al amor. Su estructura está dividida en varias formas (forma binaria en el género vocal y forma libre cuando es de carácter instrumental), estas estructuras están basada en pasajes como canto llano, ay, si, si, ay mi llanura, entre otros temas.

Ejemplo de la canción Canta Llano del compositor Arnulfo Briceño lo cual tiene forma binaria (ABA).

Figura 28. Canta Llano 1

The image shows a musical score for the piece "Canta Llano" by Arnulfo Briceño, with an arrangement by John Smith. The score is titled "Canta Llano" and "Pasaje". It is in 2/4 time with a tempo of 160. The score is divided into two sections: "Introducción instrumental" and "Tema A Voz".

The "Introducción instrumental" section consists of 8 measures. The Flute part (Fl.) plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, B4, C5, and then descending. The Guitar part (Gtr.) provides accompaniment with chords Dm and Am. The Flute part is marked with a 6 (sixteenth notes).

The "Tema A Voz" section begins at measure 6. The Flute part continues the melodic line. The Guitar part provides accompaniment with chords E7 and Am. The vocal line (Voz) has the lyrics: "por esos ca mi nos pol vo rien tos don de cre".

Fuente: Arnulfo Briceño

En la figura 28, muestra una pequeña introducción de 8 compases la cual está en tonalidad de Am (La menor) donde la progresión armónica es estable, jugando con los grados IVm, Im y V7. Y la línea melódica va sobre la escala menor de la tonalidad.

Figura 29. Canta Llano 2

Tema A Voz

Voz <sup>6</sup> 

Gtr. <sup>6</sup> 

Voz <sup>12</sup> 

Gtr. <sup>12</sup> 

Voz <sup>19</sup> 

Gtr. <sup>19</sup> 

2 Canta Llano

Voz <sup>26</sup> 

Gtr. <sup>26</sup> 

Voz <sup>33</sup> 

Gtr. <sup>33</sup> 

Voz <sup>39</sup> 

Gtr. <sup>39</sup> 

Tema B Voz

Voz <sup>46</sup> 

Gtr. <sup>46</sup> 

Fuente: Arnulfo Bricuña

En la figura 29, la partitura encerrada en verde, es el tema de la canción canto llano (Tema A) sujeta a 39 compases. Donde A tiene una pequeña modulación a Do Mayor (C) en el compás 27, anticipando el quinto grado (V7) en el compás 25 que es G7 (Sol7) proporcionando una modulación suave a Do mayor (C) que es el relativo de la tonalidad La menor (Am), luego en el compás 35 vuelve a la tonalidad de La menor (Am) fijando la tonalidad y la línea melódica de la sección A (Tema A).

Figura 30. Canta Llano 3

Tema B Voz

Voz 46 en la lla mu ra por e so di go can ta lla no y le van ta tu voz al vien to

Gtr. 46 Am A C#m Cm Bm E

Voz 52 que sees cu che tu nom bre san to en to do el uni ver so can ta lla no

Gtr. 52 Bm F A E A

Canta Llano 3

Voz 58 por sus mu je res tan her mo sas e sas mo re nas de li cio sas na ci das pa ra

Gtr. 58 C#m Cm Bm E Dm E

Fuente: Arnulfo Briceño

La figura 30, nos indica la modulación común o abrupta al grado fundamental de la canción (en el compás 48), para dar paso a la tonalidad mayor del tema B en A

(La mayor), esto nos indica que la parte B cambia el carácter de la melodía y la armonía. También se puede notar en el compás 50 movimiento conjunto en la armonía del III grado menor para el II menor Bm (Si menor) este tipo de movimiento es muy común en los géneros folclóricos llaneros. (Sin embargo las progresiones en esta Sección B son I, IIm, IV, V y IIIIm grado que tiende a ir al II grado de la Tonalidad como movimiento de paso).

Figura 31. Canta Llano 4

The musical score for 'Canta Llano 4' is presented in four systems, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish.

**System 1 (Measures 63-67):**  
 Voz: amar co mo me vi bra el alma hey cuan do pien so en tu ama ne cer  
 Gtr.: A A7 D Dm A

**System 2 (Measures 68-73):**  
 Voz: co mo mi pen sa mi en to por tise vuel ve can ción Tie rra de de  
 Gtr.: C#m Cm Dm E A A7 D Dm

**System 3 (Measures 74-79):**  
 Voz: lirio y de lo cu ra por ti mi lin da lla nu ra lla ne roes mi co ra zón  
 Gtr.: A C#m Cm Dm E A

**System 4 (Measures 80-81):**  
 Voz: Fine  
 Gtr.: A7 A Fine  
 Additional instruction: D.C. al Fine zón

Fuente: Arnulfo Briceño

En la figura 31, la armonía se mantiene con el mismo grado correspondiente a la tonalidad, solamente cambia el grado IV mayor al grado IV menor del compás 65 y 73, este tipo de progresión no cambia la tonalidad ni tampoco la melodía.

A pesar de que el tema plantea una forma de estructura cuadrada, es decir, un molde de duración fija, donde prácticamente no ocurren sorpresas ni contrastes bruscos, el interés se fundamenta en la originalidad de su melodía y la belleza del canto. En lo instrumental, se recogen pequeños fragmentos o motivos de la parte vocal para tejer la parte instrumental en arpeggios que le van dando el color armónico a la voz; Este reparto particular del fraseo, a veces es ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopado permanente de corcheas, construyendo una heterofonía con la melodía del canto. En ocasiones con el instrumento del arpa se introduce algunos bordoneos o variantes en el interludio instrumental.

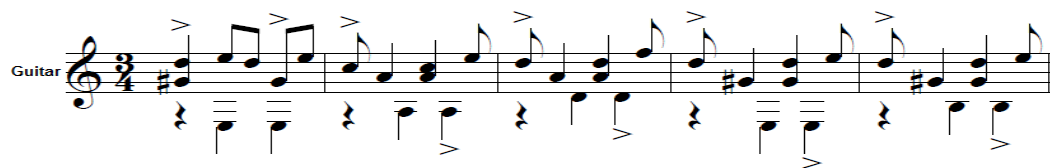
En el aspecto rítmico del acompañamiento en la guitarra puede ir de dos formas, la primera es rasgueada y la segunda es arpegiada; estos ejemplos fueron tomados de audio-video del género Joropo y Pasaje, por los compositores y guitarristas Alirio Díaz y Antonio Lauro, de sus más reconocidas obras del folclor popular llanero colombo-venezolano.

Figura 32. Rasgueo del pasaje en la guitarra



Fuente: Luis Ariel Rey

Figura 33. Arpeggio del pasaje en la guitarra



Fuente: Antonio Lauro

Teniendo en cuenta estos ejemplos, el patrón rítmico de este género musical va siempre marcado en la guitarra acompañante, brindándole elegancia y transmisión a todos los aires folclóricos llaneros, ahora veremos un pequeño fragmento adaptado para dos guitarras, la composición es “Ay, si, si,” del Maestro Luis Ariel Rey.

Figura 34. Ay, Si, Si

Score

**Ay, Si, Si**  
Pasaje

Luis Ariel Rey  
John Smith Barrios Ojeda

♩ = 160

A                      D                      E

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

ay si si yo no soy de por a qui, ay si

si yo ven go de ca sa na re— ay si Ay si si co mo

Fuente: Luis Ariel Rey

### 5.3 INSTRUMENTOS

Los instrumentos característicos son los siguientes: Arpa, Capachos o maracas, cuatro y Bandola llanera.

## 5.4 PRINCIPALES COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Figura 35. Antonio Lauro (1917-1986)



Fuente: <http://lascosasderosa.blogspot.com/2008/02/antonio-lauro-el-strauss-de-la-guitarra.html>

Antonio Lauro es considerado como uno de los principales compositores e intérpretes de la guitarra en la música clásica y folclórica venezolana. Donde empezó sus estudios musicales a una edad muy temprana con grandes maestros de la época. En la guitarra escribió valeses, Joropos, Pasajes, canciones, una sonata, una suite, obras para una, dos y tres guitarras, e incluso obras de cámara con guitarra; dos conciertos para guitarra y orquesta, y entre otras. También cabe destacar el vals Tatiana, Andreina y Natalia, que son reconocidos a nivel nacional e internacional. Este excelente compositor e intérprete de la guitarra, dictó clases magistrales y realizó giras por Europa, llevándose reconocimientos a lo largo de su vida. Hoy día, son reconocidas sus obras instrumentales por las escuelas y conservatorios de música de muchos países.

Figura 36. Alirio Díaz (1923)




Fuente: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Diaz-Alirio.htm>

Alirio Díaz es conocido como uno de los mejores guitarristas del mundo que ha recibido muchos premios musicales. Su carrera musical empezó como saxofonista y clarinetista en una banda municipal, de ahí aprende a estudiar guitarra bajo la tutela de Raúl Borges. Un año después viaja a España en el conservatorio de Madrid donde recibe clases magistrales con Andrés Segovia, de ahí se convierte como asistente de él mismo, donde más adelante por su excelente técnica y dedicación se convierte como titular en las clases de guitarra clásica. A partir de ese momento inicia sus actividades como concertista por toda Europa y el mundo; donde su repertorio barroco y latinoamericano ha permitido internacionalizar la música de Antonio lauro y otros compositores venezolanos. Hoy día sus interpretaciones más conocidas son: los valeses venezolanos de Antonio lauro, el diablo suelto, canción caroreña y entre otras. Dentro de otros aspectos actualmente ha sido promotor de importantes cursos y concursos internacionales de guitarra.

## 5.5 ANÁLISIS A LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 4. Análisis de la obra Colinas de Sabaneta

<b>ASPECTOS GENERALES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Juan Esteban García</li> <li>• Ritmo : Pasaje</li> <li>• Carácter: Folclor Venezolano</li> <li>• Tonalidad: LA mayor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista</li> <li>• Tonalidad original: SOL mayor</li> <li>• Arreglo.</li> </ul>
<b>RÍTMICA</b>	
<b>FORMA MUSICAL</b>	<p>De la pieza se puede decir que tiene una forma libre ya que está compuesta por cuatro temas principales y aunque en tres estos temas se mantienen progresiones armónicas similares la melodía muestra diferencias en los motivos rítmico-melódicos en cada uno de los temas, lo que hace pensar en una forma libre. la estructura de la pieza es la siguiente:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tema A : 8 compases</li> <li>• Tema B : 8 compases</li> <li>• Tema C : 9 compases</li> </ul>
<b>ARMONÍA</b>	<p>La obra tiene una armonía tonal, durante todo el primer tema (A) se mantiene la progresión I-V, en la tonalidad de LA mayor, en el paso al tema (B) se hace una modulación abrupta al V grado (MI mayor), el tema (C) vuelve a la tonalidad inicial y se mantiene la progresión I-V.</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>La melodía en la mayor parte de la obra está formada por arpeggios sobre los grados de las progresiones armónicas y utiliza intervalos de quinta justa, sexta, séptima y octava. El contorno melódico sobrepasa las dos octavas y aprovecha muy bien el registro de la guitarra.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>Tiene una textura homofónica, presenta una melodía y acompañamiento definidos, el bajo se mueve sobre los grados fundamentales y en ciertas partes se mueve por grados conjuntos haciendo armonizaciones por medio de la formación de intervalos en décimas con la voz superior.</p>

## 6. LA ZAMBA ARGENTINA

Es un género musical folclórico dancístico de origen peruano, que aún, se conserva en el norte y oeste de Argentina, donde el hombre seduce a la mujer expresando el juego del amor hacia ella. También es considerada a mediados del siglo XX, por la cámara de diputados de la nación, como danza nacional del país.

### 6.1 HISTORIA Y ORIGEN

Con respecto a la trayectoria histórica de este género musical, la zamba ha sido considerada por algunos folclorólogos, como la danza más discutida y documentada por su origen y procedencia; se dice, que surge en Perú a principio del siglo XIX como la "Zamacueca". *"Nació en Lima en el año de 1824, según el musicólogo, compositor y poeta Carlos Vega, con el nombre de Zamacueca, pasando por Perú, Chile, Bolivia, Paraguay y Ecuador, llegó a Argentina por dos vías, pasando de Chile a los salones de Mendoza y de Lima a los de Jujuy, Salta y Tucumán, entre 1825 a 1830"*<sup>9</sup>. Años más tarde debido a la guerra de los países Chile y Perú, cambio de nombres bautizándola en Perú como marinera, en Chile como cueca y en Argentina como Zamba. Sin embargo; todas estas series de denominaciones regionales, son de forma común con leves variantes en las coreografías y formas musicales. Se dice que en Santiago del Estero es donde mayor se practica este tipo de género musical, siendo así unas de las danzas con mayor vitalidad en la práctica popular.

---

<sup>9</sup> Folklor argentino tradición. Folklor Argentino  
[http://folkloreargentinotradicion.blogspot.com/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://folkloreargentinotradicion.blogspot.com/2010_11_01_archive.html) 26-11-2012

Figura 37. Mapa de Argentina



Fuente: [http://www.mapasdeargentina.com.ar/esp/argentina/argentina\\_mapa\\_ecoregiones.html](http://www.mapasdeargentina.com.ar/esp/argentina/argentina_mapa_ecoregiones.html)

En la figura 37, (la Zamba es escuchada hoy día en el Centro y Cuyo, donde se encuentra ubicada Santiago del Estero).

Siguiendo con la información tomada, el término zamba, también puede denominarse, como el mestizaje de indios y negros (Zambos), de allí los zambos le cantaban coplas a las Zambas para enamorarlas; tanto en Perú, como en Argentina y Chile.

## 6.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA MUSICAL DE LA ZAMBA

La base rítmica de la zamba es considerada por algunos músicos como un ritmo mixto de 6/8 y 3/4, tiene una forma musical binaria (A-B), es decir dichos elementos se conjugan en dos partes de la partitura, que son indicados líricamente

por los intérpretes musicales: uno de los músicos dice en voz alta “primera” y “segunda”. La forma musical de las zambas (por lo menos la de argentina) es binaria precedida de una introducción de 8 o 9 compases, muchos casos se avisa antes diciendo “se va la primera” o “primera”, el noveno compás muchas veces es un agregado para dar el aviso “adentro” que indica va a comenzar la danza o la Zamba. Le sigue el primer y segundo tema que consta de 12 compases. Luego se pasa al segundo tema o estribillo el cual tiene la misma forma que el primer tema. Luego se repite la misma forma desde la introducción pero antes aclarando que “se va la segunda” o “segunda”.

Ejemplo:

Cuadro 5. Forma de la Zamba

Zamba	
Introducción	8 compases
Estrofa 1	12 compases
Estrofa 2	12 compases
Estribillo	12 compases

Fuente: <http://www.aicharango.org/paginas/ritmos/ritmosandinos.htm#introduccion>

En la figura 38, un pequeño fragmento de la partitura de zamba de mi esperanza lo cual nos da un pequeño detalle frente al cuadro 5.

Figura 38. Zamba de Mi Esperanza 1

Score

## Zamba de Mi Esperanza

Versión Los Visconti

Luis H. Morales  
Arr. John Smith

Introducción 8C.

C/G IV°                      G I°                      D7 V°

Guitar

7

Gtr.

1. G I°

2. G I°                      D/F# V°                      G

♩ = 60

Estrofa 12C.

G I°

Zam ba      de mi es pe

Fuente: Luis H. Morales

La figura 38, muestra una armonía normal de Sol mayor (G) con sus grados fundamentales I, IV y V. Cumpliendo así con la introducción de 8 compases como esta en el cuadro 6.

Cuadro 6. Grados Tonales de la Zamba 1

G (Sol Mayor) o Tónica	C (Do Mayor) o Subdominante	D7 (Re 7) o Dominante
I°	IV°	V°
compás 3 – 4 – 7- 8 – 9 y 11	compás 1 – 2	compás 5 – 6 – 10

La melodía de la introducción de Zamba de mi Esperanza va por intervalos de sextas ya sean mayores o menores dándole un estilo suave, melancólico y armonioso.

Figura 39. Zamba de Mi Esperanza 2

Fuente: Luis H. Morales

En la figura 39, se encuentra las estrofas de 12 compases, la cual se repite dos veces y está generalmente constituida como lo muestra el cuadro 7.

Cuadro 7. Grados Tonales de la Zamba 2

G (Sol Mayor) o Tónica	C (Do Mayor) o Subdominante	D7 (Re 7) o Dominante
I°	IV°	V°
compás 12-13-14-17-19-21-23	compás 16-20	compás 15-18-22

La melodía va sincopada y tiene un clímax en el compás 20, que son las notas más agudas que utiliza la canción.

Figura 40. Zamba de Mi Esperanza 2

Estribillo 12C.

Gtr. 23 cer cer Es tre lla tu que mi ras te tu que escu chas te mi pa de

Gtr. 28 cer es tre lla de ja que can te de ja que quie ra co mo yo sé Es

Gtr. 33 tre lla de ja que can te de ja que quie ra co mo yo sé Fine  
D.C. al Fine

Fuente: Luis H. Morales

Cuadro 8. Grados Tonales de la Zamba 3

G (Sol Mayor) o Tónica I°	C (Do Mayor) o Subdominante IV°	D7 (Re 7) o Dominante V°
compás 24-25-28-29-30-32-34-36 y 37	compás 33	compás 26-27-31-35

En la figura 40, termina con un Estribillo de 12 compases como se planteó en el cuadro 5, sin embargo, la mayor parte de la armonía está sujeta en la tónica de la canción, luego en el compás 25 vemos que la melodía presenta un acorde 6/4 de Sol Mayor (G) que significa segunda inversión, para ir a la dominante. También aparece nuevamente el clímax de la canción en el compás 33 con la nota más aguda de la canción y termina con la tónica de Sol Mayor (G).

Zamba de mi Esperanza, a veces llamada como De Mi Esperanza, es una conocida canción del folclor argentino, en ritmo de Zamba, escrita por el mendocino Luis Profili a mediados del siglo XX. La canción fue difundida

inicialmente por Jorge Cafrune, quien la popularizó tanto en Argentina como internacionalmente.

El folclor argentino, musicalmente es muy variado, tanto en las rítmicas, timbres y las letras relacionadas directamente con el lugar de origen, ya que posee una amplia extensión de territorios, da como resultado muchos estilos folclóricos y clásicos que difieren de una región a otra.

En la figura 41 y 42, se aprecia algunas variantes del rasgueado rítmico de la zamba argentina en la guitarra

Figura 41. Variante 1



Fuente: <http://www.aicharango.org/paginas/ritmos/ritmosandinos.htm#introduccion>

Figura 42. Variante 2



Fuente: <http://www.aicharango.org/paginas/ritmos/ritmosandinos.htm#introduccion>

### 6.3 INSTRUMENTOS MUSICALES

Entre los instrumentos más comunes en la zamba están: Dos guitarras la cual la primera va adornando mientras la segunda se encarga del acompañamiento previo del ritmo junto al Bombo legüero.

## 6.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES

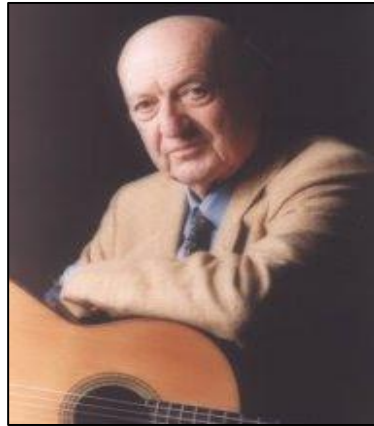
Figura 43. Atahualpa Yupanqui (1908-1992)



Fuente: <http://www.embajada-argentina.org.py/V2/2012/01/atahualpa-yupanqui-aniversario-de-su-nacimiento/>

Atahualpa Yupanqui, es considerado en Argentina y el mundo como uno de los cantautores más prolíferos de la zamba, gracias a su brillante interpretación en la música popular Argentina. Se dice que aprendió desde los 8 años a interpretar la guitarra clásica con grandes maestros de la época. Más tarde fue absorbido por la música de los pueblos indígenas andinos, donde empieza a escribir sus primeras canciones ofreciendo conciertos de carácter popular con su inseparable guitarra. Sin embargo, se establece en Francia donde graba sus discos y recibe numerosos premios siendo admirado por importantes músicos clásicos de la época. Hoy día, algunas de sus obras siguen vigente en Argentina y otros lugares de Latinoamérica.

Figura 44. Eduard Yamil Falú (1923)



Fuente: [http://grupoloslanceros.blogspot.com/2012/07/eduardo-falu\\_07.html](http://grupoloslanceros.blogspot.com/2012/07/eduardo-falu_07.html)

También junto con Yupanqui fue considerado como uno de los instrumentistas del folclor Argentino de la historia. Este compositor y cantor Argentino fue distinguido por combinar la interpretación de la guitarra clásica con la ejecución en la música popular argentina; según el trayecto de la historia musical, Falú ha compuesto numerosas obras folclóricas y obras clásicas en la guitarra solista. Hoy día con 89 años sigue tocando la guitarra como si fuera sus primeras obras magistrales.

## 6.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 9. Análisis de la obra La Zamba del Grillo

<p><b>ASPECTOS GENERALES</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Atahualpa Yupanqui</li> <li>• Ritmo : Zamba</li> <li>• Carácter: folclor argentino</li> <li>• Tonalidad: RE mayor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista</li> <li>• Tonalidad original: SOL mayor</li> <li>• Transcripción.</li> </ul>
<p><b>RÍTMICA</b></p>	<p>Guitar</p>

<b>FORMA MUSICAL</b>	<p>La pieza tiene una Forma binaria, conformada por dos temas principales A y B con la siguiente estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción: 8 compases</li> <li>• Frase a : 12 compases</li> <li>• Frase a' : 12 compases</li> <li>• Frase b : 8 compases</li> <li>• Coda : 4 compases</li> </ul>
<b>ARMONÍA</b>	<p>La armonía de la pieza musical es tonal. En la introducción utiliza la progresión sobre los grados fundamentales I-V-I-IV-V-I. En las frases (a) y (a') se mantiene la tonalidad inicial sin mayor complejidad en las progresiones. En estas frases la progresión usada es I-V7-IV-IIIm-I-IIm-V-I-IIm-I, finalizando con una cadencia perfecta sobre los grados II m - V7 - I (Em-A7-D).</p> <p>En la frase (b) la progresión armónica es I-V-I-IIm-I- y finaliza con una semicadencia que tiene la progresión II m - V7 - I.</p> <p>La coda consta de 4 compases que de manera sencilla le dan terminación a la pieza, esta comienza con el II m y termina en una cadencia perfecta.</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>La melodía de la pieza utiliza un rango que no va más allá de dos octavas, tiene un contorno melódico que se caracteriza por tener movimientos suaves por grados conjuntos con la utilización en ocasiones de arpeggios sobre la función tonal de un determinado grado. Por otra parte la melodía también presenta las células rítmicas que caracterizan el ritmo de Zamba y que le dan el aire apropiado a la pieza.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>La pieza utiliza una textura musical homofónica que consta de una melodía armonizada por intervalos de tercera y sexta acompañados por bajos que marcan las notas fundamentales de los acordes en la mayor parte de la obra.</p>

## 7. LA CUECA CHILENA

La cueca chilena es una danza catalogada por algunos autores como hermana de la zamba y la marinera peruana, siendo así, considerada como una de las expresiones más representativas del folclor chileno, donde posteriormente fue declarada como baile oficial a mediados del siglo XX.

### 7.1 HISTORIA Y ORIGEN

De acuerdo con la información tomada con respecto a la cueca chilena, algunos musicólogos, investigadores e historiadores, muestran tres versiones más acertadas en la actualidad.

Figura 45. Mapa de Chile



Fuente: [http://www.losmejoresdestinos.com/destinos/chile/chile\\_mapas.php](http://www.losmejoresdestinos.com/destinos/chile/chile_mapas.php)

La primera esta atribuida al origen indígena, según José Zapiola. “Señala que en 1823, Lima proveía sus innumerables y variadas zamacuecas. Esta y otras

*danzas, han sido traídas a través de los batallones que participaron en la Expedición Libertadora del Perú, comandada por José de Sanmartín y Bernardo O'Higgins. Se sabe que en esta expedición habrían participado numerosos negros como parte de los regimientos y que estos, para alegrar y animar sus noches, se hacían acompañar de la guitarra para interpretar danzas y canciones populares*<sup>10</sup>. Con esta teoría, se reconoce que es de origen peruano.

La segunda versión, supone un origen africano, según el historiador Benjamín Vicuña Mackenna. *“Esta llega directamente desde África a suelo chileno (específicamente a Valparaíso y Quillota). De ahí continúa su recorrido hacia el Perú, haciéndose limeña. En Lima recibió el nombre de zama-cueca y de ahí vuelve a Chile, por el año 1824 (de la misma manera que sugiere Zapiola), como una danza particularmente negra. Posteriormente se le llama “chilena”, denominación que incluso los mismos peruanos aceptan casi cariñosamente. Pero unos años después, se da inicio a la Guerra del Pacífico, que enfrentará a la Confederación peruano-boliviana contra Chile, y se le cambiará el término por “Marinera”, en honor a las glorias navales del Perú. La danza Marinera, mantiene una gran similitud con la Cueca y es actualmente una de las más formidables expresiones afro-americanas existentes en el Perú*<sup>11</sup>.

La tercera versión se le atribuye a un origen europeo, según el musicólogo argentino Carlos Vega, *“sostiene en sus tres ensayos escritos sobre la música chilena- que el origen de este género es hispano y que proviene de los antiguos fandangos andaluces (expresión emparentada con el flamenco) Lo interesante que plantea Vega en cuanto a la evolución de la danza en suelo chileno, es que la Zamba Argentina (y otras danzas del continente suramericano que conocemos hoy), proviene justamente de la Cueca*”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Guitarra chillena, Cueca <http://www.guitarrachilena.cl/cueca.php>

<sup>11</sup> IDEM

<sup>12</sup> <http://www.guitarrachilena.cl/cueca.php>

Esto indica que la cueca no conserva un origen claro y definido, considerándose que tiene influencias indígenas, africanas y españolas. Sin embargo, se le da prioridad a la versión proveniente de la zamacueca, cuya danza nacida en Perú como variante de una danza española con influencias criollas y africanas.

## 7.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA CUECA

Para algunos folclorólogos, la cueca mantiene una melodía en 6/8 y se combina con una base de 3/4, aunque puede variar esta forma. También se basa en dos frases musicales: A y B que se responden una a la otra. Algunas se componen de 48 a 52 compases, precedida de una introducción libre. La lírica en la cueca se organiza en tres partes compuestas por 16 versos, la copla de 4 versos, seguidilla de 8 versos y remate de 2 versos.

Ejemplo: No Me Digas Amante. (Cueca)

Letra de Margot Loyola

1. La primera estrofa es una copla de cuatro versos octosílabos (ocho silabas cada uno) con rima par (el segundo con el cuarto verso).

Ej.

Cuadro 10. No Me Digas Amante. (Cueca) 1

No	Me	di	gas	que	No	llo	re
cuan	Do	el	co	ra	zón	por	fía
Dé	Ja	me	te	ner	La	pe	na
co	Mo	tu	ve	la	A	le	gría

Fuente: Margot Loyola

2. La segunda estrofa, también de cuatro versos, está compuesta en seguidilla, es decir, un verso de siete sílabas, seguido de uno de cinco, el tercero de siete, para terminar con el cuarto de cinco sílabas.

Ej.

Cuadro 11. No Me Digas Amante. (Cueca) 2

No	Me	di	gas	a	man	te
De	cid	me	due	ña		
Mí	Ra	me	co	mo	tu	ya
No	Co	moa	je	na		

Fuente: Margot Loyola

3. La tercera estrofa, también está en seguidilla, con sus respectivas rimas pares. El primer verso de esta estrofa es exactamente igual al último de la estrofa segunda, pero finalizado con un "ay sí", que lo transforma desde un verso de cinco sílabas a uno de siete:

Ej.

Cuadro 12. No Me Digas Amante. (Cueca) 3

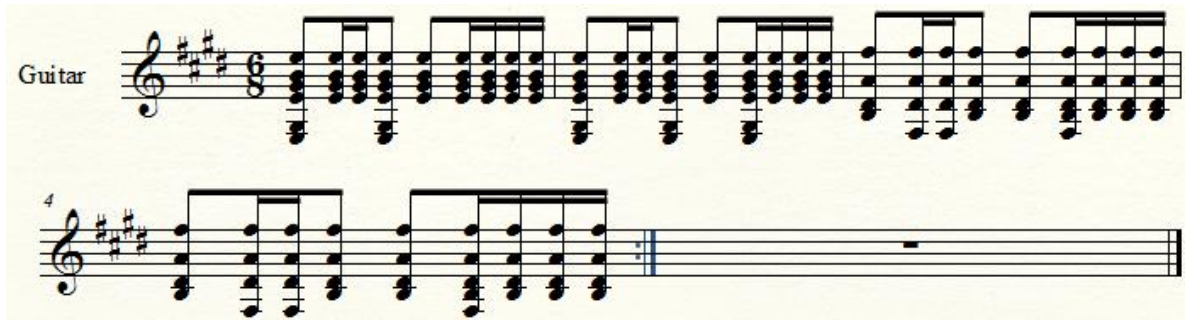
No	Co	moa	je	Na	ay	sí
Co	Ra	zón	san	To		
Pu	deha	ber	te	Que	ri	do
Sead	Mi	ran	tan	To		

Fuente: Margot Loyola

4. Finalmente llegamos al pareado final o remate, el cual está formado por dos versos uno de siete y otro de cinco sílabas respectivamente, rimados idealmente de forma consonante:



Figura 48. Rítmico de la Cueca en la guitarra 2



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=0G6YHIDcn2U>

### 7.3 INSTRUMENTOS MUSICALES

Entre los instrumentos más representativos están: La guitarra, el contrabajo, el pandero, el tormento, también es usual el acordeón de teclas, el arpa y el guitarrón chileno.

### 7.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES DE LA CUECA CHILENA

Figura 49. Violeta Parra 1917- 1967



Fuente: <http://www.violetaparra.scd.cl/biografia.htm>

Violeta Parra es considerada por algunos autores como folclorista y fundadora de la música popular chilena la cueca. También fue ceramista, escultora, bordadora y

pintora, donde su trabajo sirvió de inspiración a muchos artistas posteriores que continuaron con su ardua tarea de rescate de la música del campo chileno y las manifestaciones constituyentes del folclor del país y Latinoamérica. Sus composiciones han sido elogiadas por grandes críticos del mundo, tanto por su compleja elaboración musical como por sus letras poéticas. Sus canciones han sido versionadas por algunos artistas latinoamericanos llevándolos de esta manera a un gran valor y trascendencia.

## 7.5 ANÁLISIS DE LA OBRA A INTERPRETAR

Cuadro 14. Análisis de la obra Las Dos Puntas

<b>ASPECTOS GENERALES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compositor: Osvaldo V. Rocha</li> <li>• Ritmo : Cueca</li> <li>• Carácter: folclor Chileno</li> <li>• Tonalidad: LA mayor</li> <li>• Formato instrumental: guitarra solista</li> <li>• Tonalidad original: RE mayor</li> <li>• Transcripción.</li> </ul>
<b>RÍTMICA</b>	
<b>FORMA MUSICAL</b>	<p>La pieza tiene una forma binaria simple, está compuesta de dos temas principales A y B. Las frases que componen los dos temas tienen la siguiente estructura :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Frase a : 8 compases</li> <li>• Frase b : 12 compases</li> <li>• Frase b': 12 compases</li> </ul>
<b>ARMONÍA</b>	<p>La pieza tiene una armonía tonal, la progresión que predomina en la mayor parte de la obra es I-V, solo en el tema (B) aparece un cambio en la progresión armónica al hacer un pequeña modulación transitoria al V grado usando el II grado mayor, la pieza finaliza con una cadencia perfecta compuesta (IV-V-I).</p>
<b>MELODÍA</b>	<p>La melodía presenta unos motivos rítmico-melódicos que predominan en toda la pieza y que son una característica de este ritmo folclórico. Su contorno melódico no sobrepasa las dos octavas y el movimiento de la melodía es por grados conjuntos en la mayor parte de la pieza.</p>
<b>TEXTURA</b>	<p>Tiene una textura homofónica, con una melodía claramente definida y un acompañamiento hecho por el bajo, que va marcando en negras el ritmo haciendo en ocasiones las notas fundamental y quinta de los grados que se utilizan en la progresión. En otros el bajo aparte hace movimientos por grados conjuntos entre acorde y acorde.</p>

## 8. LA GALOPA PARAGUAYA

Este género musical paraguayo es catalogado por algunos folcloristas, como una Polka alegre, ya que, posee una serie de acentuaciones en el ritmo y arabescos. *“A fines del siglo XIX se definió al Galop como una polca rápida en que las parejas galopaban por el salón en un compás de dos cuartos cuya medida métrica es de 126 para la negra”*.<sup>13</sup>

### 8.1 HISTORIA Y ORIGEN

Según algunas fuentes encontradas, datan que, la Galopa fue introducida en Paraguay por los franciscanos hacia el siglo XIX, donde más adelante aparecen sus primeros orígenes, con las características que hoy se conocen. *“En su edición del Álbum de los Toques más populares del Paragua, su autor Luis Cavedagni, incluye, entre otras recopilaciones realizadas en 1874, To-o “galopa paraguaya”, Galopa de Arpa y Galopa Paraguaya, con la aclaración “Galopa que se toca en ocasión de una feliz noticia, o por expansión de júbilo popular”*<sup>14</sup>.

Debido a la confusión del nombre con la original Galopa, se intentó cambiar por otros géneros de origen paraguayo pero no tuvo éxito, ya que, las primeras galopas bailadas se originan a finales del siglo XIX. Sin embargo, otras fuentes refieren que para darle un nombre, los españoles la llamaron polca o galopa, donde son iguales en cuanto al compás 6/8, pero diferente tempo en el ritmo (alegre y movido); también se cree que este tipo de danza a través de la historia tuvo influencia alemana donde se le llamó polca bohemia. Esto quiere decir que la galopa se deriva de la polca paraguaya, donde probablemente a través de la época de la conquista y la evangelización de los nativos, fue desarrollándose y arraigándose como danza en el pueblo paraguayo.

---

<sup>13</sup> <http://www.monografias.com/trabajos76/reconocer-antecedentes-caracteristicas-danzas-paraguayas/reconocer-antecedentes-caracteristicas-danzas-paraguayas2.shtml>

<sup>14</sup> <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DicclID=286>

Figura 50. Mapa de Paraguay



Fuente: [http://www.apellidositalianos.com.ar/mapa\\_paraguay.htm](http://www.apellidositalianos.com.ar/mapa_paraguay.htm)

En la figura 50, la Galopa, tiende a practicarse en la ciudad de origen en: Alto Parana, también Asunción y Misiones donde ha adquirido mayor importancia musical.

## 8.2 ESTRUCTURA RÍTMICA-MELÓDICA DE LA GALOPA

En cuanto su estructura musical, la gran mayoría de las Galopa es de movimiento "Alegre", su velocidad de ejecución es de 120 negra con puntillo por minuto aproximadamente. Se escribe en compás de 6/8, como algunos ritmos sudamericanos siendo éste un compás compuesto. *“En el aspecto musical, tanto en las versiones publicadas por Cavedagni como en la actual galopa, es un danza rápida en 6/8 sin final, su forma musical y coreográfica deriva de la polka. Es de carácter alegre y movido. La conclusión de la obra depende del intérprete”*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> [http://www.luisszaran.org/Diccionario de la Música en el Paraguay](http://www.luisszaran.org/Diccionario%20de%20la%20M%C3%BAsica%20en%20el%20Paraguay)

Además, este ritmo, por ser de ejecución ágil, presenta algunas dificultades para su interpretación, pero en equilibrio, su melodía es sincopada y de gran belleza, el instrumentista no solamente puede demostrar con esta música su condición de buen ejecutante, sino que también le permite su buena interpretación. también su estructura melódica es rica en armonía y tonalidades dentro de su periodo, donde consta de una introducción y dos partes, una 1ra y una 2da, éstas partes pueden ser iguales o desiguales, en la cantidad de compases. Entonces la Galopa tiene tres elementos fundamentales que son; Introducción, 1ra y 2da parte. No todas, pero las Galopas tienen por estilo, una introducción de cuatro, seis o más compases. Este fragmento musical generalmente no lleva un ritmo fijo, es solo un juego de armonías, de colores melódicos y tonalidades que le dan grandiosidad al comienzo del tema. Ejemplo de la figura 55, introducción (Azul) 1ra (Verde) y la 2da (Rojo). (Ver figura 51)

Figura 51. Pájaro Campana

Score **PAJARO CAMPANA** ANONIMO

The musical score for 'Pájaro Campana' is presented on a single staff for guitar. It begins with an introduction (measures 1-6) in blue, marked with a tempo of 90. This is followed by the first part (measures 7-12) in green, and the second part (measures 13-18) in red, marked with a tempo of 120. The piece is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fuente: Anónimo

Las galopas son de tempo más rápido, Como “El Pájaro Campana” donde autores se cree que son, Francisco Victorino Ripoll, Aldo Cardoso Y Félix Pérez, “El Pájaro

Chogui” de Guillermo Edmundo Breer y “La Galopera” De Mauricio Cardozo Ocampo.

Figura 52. Rasgueado o acompañamiento de la Galopa Paraguaya



Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=nD6eXNnlx14>

### 8.3 INSTRUMENTOS MUSICALES

Tenemos el arpa, la guitarra y las maracas, dándole un formato similar, al género musical joropo.

### 8.4 COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Figura 53. Agustín Pío Barrios Mangoré (1885 – 1944)



Fuente: <http://www.guitarayarco.com/pagina%206.htm>

Agustín Barrios es considerado por algunos compositores e intérpretes de su música, como uno de los guitarrista más destacado en la música folclórica paraguaya, donde su conocimiento en la armonía musical, le permitió componer en varios estilos: folclórico, romántico, clásico, descriptivo, e incluso hasta



## **9. METODOLOGÍA**

El proyecto presenta una serie de arreglos, transcripciones y adaptaciones de piezas del folclor latinoamericano, el cuál va enfocado a géneros musicales representativos de dichos países, como Colombia, Cuba, Brasil, Venezuela, Argentina, Chile y Paraguay.

Por consiguiente no se pretende con este proyecto crear una metodología para hacer arreglos, transcripciones y adaptaciones, ya que cada una de las versiones que aquí aparecen buscan solo la fácil ejecución de estas e interesar a los futuros intérpretes de la guitarra a interpretar músicas del folclor latinoamericano.

Los siguientes arreglos, adaptaciones y transcripciones se caracterizan por su sencillez y mantienen en sí, toda la estructura armónica y melódica de las piezas. Estos están dirigidos a estudiantes de guitarra principal de nivel intermedio y avanzado (VII y X semestre) y por ello no se elaboró unos arreglos complejos ya que, se buscó que cada transcripción, arreglo y adaptación presentara las menores dificultades en el aspecto técnico e interpretativo.

La siguiente metodología consiste en una serie de pasos muy generales que se siguieron para realizar las transcripciones, arreglos y adaptaciones.

### **9.1 PASOS**

- Selección de piezas características del folclor latinoamericano. Se escogieron algunas de las piezas más representativas de los siguientes países, Colombia – El Porro, Cuba – El Son, Venezuela – El Pasaje, Chile – La Cueca, Paraguay – La Galopa, Argentina – La Zamba y Brasil – La Bossa-Nova. Sin embargo cada país nombrado tiene diferentes géneros musicales Folclóricos por su extensa gama de territorio.

- Recopilar versiones de cada pieza. Se hizo la búsqueda de los diferentes géneros musicales propuestos en el proyecto, ya sean audios, videos, etc, con las características que brindaran la similitud rítmica-melódica de los ritmos de cada país.
- Análisis armónico y de forma. Teniendo en cuenta la armonía y la estructura de la forma (A – B, o A – B – A) de cada género musical folclórico de cada país, se mantuvo tanto la armonía como la forma musical de cada ritmo respetando su tradición en el ámbito musical del mismo (no se cambiaron los grados y tampoco se cambió la melodía).
- Análisis Tonal que facilite la ejecución de la pieza en la Guitarra. Las características de las tonalidades originales de las obras se cambiaron, para que fueran más asequibles para el intérprete en la guitarra solista, ya que estas piezas necesitan una dificultad menor para poder ser bien ejecutadas en dicha tonalidad, por ello se escogió en la mayoría de las piezas la tonalidad de LA Mayor (A).
- Transportar la pieza a otra tonalidad (progresión armónica) la melodía, movimiento del bajo o de las voces. Al transponer las obras a otra tonalidad, se mantuvieron las mismas progresiones armónicas, melódicas y movimientos de los bajos (o sea los grados de las obras folclóricas de cada país), manteniendo la estructura musical pero en diferente tonalidad.
- Todas las adaptaciones de los géneros musicales de estos países, se hicieron con el fin de facilitar al intérprete poderlas tocar, haciendo un manejo sencillo en la digitación de las mismas (Se pueden dejar abierta otras posibilidades de digitación).

## 9.2 MONTAJE

Esta serie de transcripciones, arreglos y adaptaciones pueden ser ejecutados en forma solista o con un formato que brinde un soporte rítmico y armónico al solista. Se sugiere en el caso de utilizar un formato acompañante la siguiente instrumentación:

- Guitarra solista
- Bajo
- Guitarra acompañante
- Percusión.

Las partes que van a ejecutar los otros instrumentos no presentan mayor dificultad tan solo se requiere del conocimiento de los géneros por parte de los intérpretes, e incluso no se hace la escritura de un parte individual de cada instrumento pues si se cuenta con instrumentistas conocedores de los géneros, bastará con sus capacidades musicales, auditivas y técnicas.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como estudiante de la carrera de licenciatura en música, considero importante rescatar el folclor musical latinoamericano por el significado que representa en la identidad de cada uno de los pueblos de nuestro continente, por ello con todo el respeto por estas músicas, se ha conservado la estructura, forma y melodía de los géneros en su ejecución para la guitarra solista y acompañante.

La recopilación sobre los diferentes géneros folclóricos Latinoamericano, presentó dificultades por las pocas fuentes en formato escrito y audio visual; la información presente en algunos libros y recursos informáticos es limitada, por eso considero importante fomentar la investigación de estos géneros en las facultades y escuelas de música a través de grupos de investigación.

Dentro del manejo de la técnica no se ha comprobado aún, una teoría convincente a la hora de tocar este tipo de géneros folclóricos, lo cual no genera conflicto frente a la música académica compuesta para la guitarra.

En cuanto a la realización de los arreglos, transcripciones y adaptaciones se tuvieron en cuenta varios aspectos: El análisis armónico de cada pieza y la escogencia de una tonalidad cómoda para el instrumento acorde a sus características organológicas; una digitación que facilitara la ejecución del arreglo y las características de cada ritmo, en cuanto a la forma como son interpretados en otros formatos, esto se realizó por medio de audiciones para interiorizar el estilo de cada género.

En el proceso de la realización de las transcripciones, arreglos y adaptaciones adquirí conocimientos que han enriquecido mi concepción sobre la música latinoamericana ejecutada en la guitarra.

La dificultad técnica que tienen los arreglos es de niveles intermedios y en otros avanzados debido a la complejidad rítmica que tienen estos géneros, en cuanto a la parte interpretativa es necesario un conocimiento de los géneros para poder ejecutar adecuadamente cada pieza.

## BIBLIOGRAFÍA

ANGELES, Luz. “*La guitarra*”. Disponible en la web:  
<http://www.slideshare.net/luzangeles1/la-guitarra-11245102>

CARDOSO, Cabrera, Humberto. “*Género musical más representativo de la música popular cubana*”, el son. Disponible en web:  
[http://www.ecured.cu/Son\\_Cubano.html](http://www.ecured.cu/Son_Cubano.html)

CRISTIAN. “*Reconocer los antecedentes y las características de los diversos Estilos de Danzas paraguayas*”. Disponible en la web:  
<http://www.monografias.com/trabajos76/reconocer-antecedentes-caracteristicas-danzas-paraguayas/reconocer-antecedentes-caracteristicas-danzas-paraguayas2.shtml>

DAVIDSON, Harry C. “*Diccionario folklórico de Colombia: música, Instrumentos y danzas*”. Bogotá: Banco de la Republica, 1970.

FARÍAS, Javier C. “*Desde los cimientos, nuevo repertorio para guitarra basados en ritmos del folklore Chileno, Cueca*”. Chile, 2007. Disponible en la web:  
<http://www.guitarrachilena.cl/cueca.php>

FOLKLOR TRADICIONES. Disponible en la web:  
[http://folkloreargentinotradicion.blogspot.com/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://folkloreargentinotradicion.blogspot.com/2010_11_01_archive.html) 26-11-2012

FORTICH, William Díaz, W. “*Con Bombos y Platillos*”. Editorial América latina, Santafé de Bogotá, 1994.

GANDÍA, Nicolás Ramos. “*El son, salsa de las raíces hasta el 1975*”. Disponible en web: <http://www.cadenahabana.cu/el-son-y-la-salsa/>

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. “*La Música Folklórica de Venezuela*”. Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.

RANDEL, Michael Don. “*Diccionario Harvard de música*”. Alianza editorial, Madrid, 1997.

REPUBLICA DEL PARAGUAY. “Danzas tradicionales”. Disponible en la web:  
<http://nidodemave.webcindario.com/paraguay/bailespara.html>

SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. “Ritmos Arauca - Pasaje”. 2012. Disponible en la web:  
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=81&COLTEM=222>

TIERRA FREE PEOPLE.NET. “*Bossa nova*”. 2006. Disponible en la web:  
<http://tierra.free-people.net/artes/musica-bossanova.php>

VALENCIA, Guillermo Salgado. “*Apuntes sobre el folklor de Córdoba*”. Montería: Inédito, 1980.

## ANEXOS

### Anexo A. Adaptación, arreglos, transcripciones y tonalidad original de los géneros musicales

ADAPTACIÓN	ARREGLOS	TRANSCRIPCIONES	TONALIDAD ORIGINAL
	Fiesta en Corraleja		Dm
	Manha de Carnaval		Bm
	Colinas de Sabaneta		G
	Son de la Loma		A
Zamba del Grillo			G
		Las Dos Puntas	D
		Pájaro Campana	G

## **Anexo B. Partituras**

# **NIVEL INTERMEDIO**

- ***Zamba del Grillo (Zamba)***
  
- ***Manha de Carnaval (Bossa Nova)***
  
- ***Fiestas en Corraleja (Porro)***

Score

# ZAMBA DEL GRILLO

ATAHUALPA YUPANQUI

Guitar

$\text{♩} = 80$

6

10

15

20

25

2012 ©

ZAMBA DEL GRILLO

2

30

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 30-34. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line features chords and rests.

35

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 35-39. Similar to the first staff, it features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and rests.

*D.C. al Fine*

40

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 40-42. The melody is mostly sustained notes, and the bass line has chords. The piece ends with a double bar line.

*Fine*

Score

# MANHA DE CARNAVAL

LUIZ BONFA

$\text{♩} = 120$

Guitar

5

10

15

20

25

2012 ©

MANHA DE CARNAVAL

2

Musical score for 'MANHA DE CARNAVAL'. The score is written in treble clef and includes measures 30, 35, and 41. Measure 30 features a melody with eighth notes and rests, with triplets of eighth notes in measures 31 and 32. Measure 35 continues the melody with a triplet in measure 36 and a first ending bracket. Measure 41 begins with a second ending bracket and contains a series of triplets of eighth notes. A tempo marking of quarter note = 40 is placed between measures 35 and 41.

Score

# FIESTA EN CORRALEJA

RUBÉN DARÍO SALCEDO

Guitar

6

11

16

21

26

31

36

2012 ©

FIESTA EN CORRALEJA

2  
41

46

51

1.

2.

*D.C. al Fine*

*Fine*

# **NIVEL AVANZADO**

- ***Pájaro Campana (Galopa)***
- ***Las Dos Puntas (Cueca)***
- ***Colinas de Sabaneta (Pasaje)***
- ***Son de la Loma (Son Cubano)***

Score

# PAJARO CAMPANA

ANONIMO

Guitar

♩ = 90

7

♩ = 120

13

16

19

24

2012 ©



PAJARO CAMPANA

3

72  $\text{♩} = 90$

78  $\text{♩} = 120$

84

87

90



Score

# COLINAS DE SABANETA

PASAJE

JUAN ESTEBAN GARCÍA

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

D.C. al Fine

Fine

2012 ©

Score

# SON DE LA LOMA

SON

Miguel Matamoros

$\text{♩} = 120$

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

COPYRIGHT ©

Gtr. 35

Gtr. 39

Gtr. 43

Gtr. 47

Gtr. 51

Gtr. 55

Gtr. 60

Fine

The image shows a guitar score for the piece 'SON DE LA LOMA'. It consists of seven staves of music, each labeled 'Gtr.' and numbered with measure numbers: 35, 39, 43, 47, 51, 55, and 60. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The final measure of the sixth staff is marked with a double bar line and the word 'Fine'.