

**GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN.
"UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA
COLOMBIANA DESDE EL INSTRUMENTO".**

**CAMILO HERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ
COD: 2013275020**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2019**

**GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN.
"UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA
COLOMBIANA DESDE EL INSTRUMENTO".**

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

**CAMILO HERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ
COD: 2013275020**

**MAESTRA:
MARTHA CECILIA OLAVE ZAMBRANO
Asesor Específico**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ DC
2019**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	



1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD BELLAS ARTES
Título del documento	GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN. "UN ACERCAMIENTO A LOS AIRES DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANDINA COLOMBIANA DESDE EL INSTRUMENTO".
Autor(es)	MARTÍNEZ RAMÍREZ, CAMILO HERNANDO
Director	MARTHA CECILIA OLAVE ZAMBRANO
Publicación	BOGOTÁ: UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, 2019. 102pag
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Palabras Claves	MÚSICA TRADICIONAL, BAMBUCO, GUABINA, VIOLÍN, MÚSICA ANDINA.

2. Descripción
El presente trabajo busca realizar un acercamiento hacia las músicas andinas colombianas a través de dos composiciones para violín en ritmos de Guabina y Bambuco. En ellas se trabajan tanto aspectos técnicos como musicales e interpretativos, los cuales el ejecutante puede resolver a través de una serie de ejercicios debidamente estructurados y explicados en el último capítulo del presente documento de investigación brindado una serie de ejercicios pensados para ayudar a resolver situaciones de aspecto técnico musical e interpretativo del ejecutante en las obras.

3. Fuentes
- Davidson, H. (1970). <i>Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas</i>. Bogotá: Banco de la República. - Duque, L. F. (2005). <i>Música Andina Occidental Entre Bambucos y Pasillos</i>. - Francy Lizeth Montalvo López, J. A. (2005). "Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana" <i>Ministerio de cultura</i>. - Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. <i>a contratiempo</i> , 7-11. - Miñana, C. (1987). Rítmica del Bambuco en Popayán. <i>A contratiempo</i> , 46-55. - Riveros, A. (1975). Cantemos con el Tiple. <i>biblioteca del campesino</i> , 17. - Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. <i>Música cultura y pensamiento</i> (4), 70. - Villamil, A. (2013). <i>Guitarra Colombiana: Explorando la música a través de la guitarra</i>. eka music.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos

Este proyecto está dividido en tres etapas, en donde como primera medida se elabora un recuento histórico de la Guabina y el Bambuco, en donde enmarca su desarrollo y evolución dentro del contexto social-cultural. En segunda instancia sintetiza algunos elementos musicales característicos de la Guabina y el Bambuco que puedan ser utilizados dentro de las composiciones del presente trabajo monográfico. Por último se componen dos obras en ritmo de Guabina y Bambuco que recojen los elementos característicos de estos dos aires Andinos Colombianos junto con una serie de ejercicios que ayudan a solventar las dificultades técnico-musicales propias de las obras.

5. Metodología

El tipo de investigación utilizado para la realización de este proyecto es cualitativo, enmarcado dentro de la investigación creación. Es así como la recopilación de datos se realizó por medio la investigación de distintas fuentes como monografías, obras musicales, trabajos de investigación, libros, artículos de revistas entre otros.

6. Conclusiones

- Brinda un acercamiento a los estudiantes en formación a las músicas andinas
- Riqueza musical de la música andina colombiana que sirve como herramienta pedagógica.
- La realización de otro tipo de repertorio fundamentado en músicas andinas con enfoque pedagógico.
- La importancia de la composición como herramienta pedagógica.

Elaborado por:	Camilo Hernando Martinez Ramirez
Revisado por:	<i>Martha Cecilia Olaz</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	00	0	00
-----------------------------------	----	---	----

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA	10
INTRODUCCIÓN	11
1. DELIMITACION DEL PROBLEMA	12
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
1.2 JUSTIFICACIÓN	14
1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	16
1.4 OBJETIVOS	16
1.4.1 OBJETIVO GENERAL	16
1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
2. METODOLOGÍA	17
2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	17
2.2 ENFOQUE PEDAGÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN	18
2.2.1 PROCESO DE CREACIÓN	18
2.3 POBLACIÓN Y CONTEXTO	19
2.4 APROXIMACIÓN AL ESTADO DEL ARTE	20
2.4.1 ANTECEDENTES	20
2.4.1.1 PUBLICACIONES	20
2.4.1.2 MONOGRAFÍAS	21
2.4.1.3 REFERENTES DISCOGRÁFICOS	24
2.4.1.4 ARTÍCULO REVISTA PENSAMIENTO PALABRA Y OBRA	26
CAPÍTULO 1	28
3. REFERENTES HISTÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN	28
3.1. LA GUABINA	28
3.1.1. DEFINICIÓN	28
3.1.2 ¿GUAVINA O GUABINA?	29
3.1.3 ORGANOLOGÍA DE LA GUABINA	30
• EL TIPLE	30
• LA GUITARRA	32
• ESTERILLA DE CAÑA	33
• CHUCHO O ALFANDOQUE	34
• LA CARRACA	35
• EL QUIRIBILLO	36

• LA FLAUTA TRAVERSA DE CAÑA	37
3.1.4 UBICACIÓN GEOGRÁFICA:	38
3.1.5 TIPOS DE GUABINA	38
3.2 EL BAMBUCO	39
3.2.1 DEFINICIÓN:	39
3.2.2 ¿DÓNDE ERA INTERPRETADO EL BAMBUCO?	40
3.2.3 LA EXPANSIÓN DEL BAMBUCO EN EL TERRITORIO	40
3.2.4 LA REPUTACIÓN DEL BAMBUCO EN EL TERRITORIO GRANADINO	41
3.2.5 TEMAS DE SUS LETRAS	42
3.2.6 COMPOSITORES PIONEROS	43
3.2.7 ORGANOLOGÍA DEL BAMBUCO	44
3.2.8 CONSOLIDACIÓN DEL BAMBUCO	46
3.2.9 HECHOS IMPORTANTES	46
CAPÍTULO 2	48
4. ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA GUABINA Y EL BAMBUCO	48
4.1 ELEMENTOS TEÓRICOS CARACTERÍSTICOS	48
4.1.1 ELEMENTOS DE LA GUABINA	48
4.1.2 ELEMENTOS DEL BAMBUCO	52
5. DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN EN AIRE DE GUABINA Y BAMBUCO	60
5.1 GUABINA MI GUABINITA - Camilo Martínez (ver anexo partitura de Guabina mi Guabinita)	60
5.1.1 ANÁLISIS DE GUABINA MI GUABINITA - Camilo Martínez	60
5.1.1 EJERCICIO #1:	63
5.1.2 EJERCICIO #2	64
5.1.3 EJERCICIO # 3	65
5.1.4 EJERCICIO # 4	67
5.1.5 EJERCICIO # 5	69
5.2 BAMBUCO MI BAMBUQUITO - Camilo Martínez	69
5.2.1 ANÁLISIS DE BAMBUCO MI BAMBUQUITO - Camilo Martínez	69
5.2.1 EJERCICIO #1	72
5.2.2 EJERCICIO #2	75
5.2.3 EJERCICIO #3	78
5.2.4 EJERCICIO #4	79

CONCLUSIONES

81

Bibliografía

82

ANEXOS

84

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Organología de la Guabina.....	30
Ilustración 2 El Tiple.....	31
Ilustración 3 La Guitarra	33
Ilustración 4 La Esterilla de caña	34
Ilustración 5 El Chucho o Alfandoque	35
Ilustración 6 La Carraca	36
Ilustración 7 El Quiribrillo (Fundación Bat)	36
Ilustración 8 Flauta Traversa de Caña.....	37
Ilustración 9 Relieve físico y división política, departamentos y capitales de la Región Andina Oriental .	38
Ilustración 10 Pintura de Edward Walhousetitulada "Indios bailando Bambuco". Ráquira.	41
Ilustración 11 El Bambuco – Bogotá	42
Ilustración 12 Bambuco para piano “El Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos Variados Op.14”	43
Ilustración 13 Bandola Andina.....	45
Ilustración 14 Tambora	46
Ilustración 15 Forma de la guabina	49
Ilustración 16 Base rítmica de la Guabina.....	49
Ilustración 17 Acompañamiento del bajo en la Guabina.....	49
Ilustración 18 Acompañamiento Torbellino y Guabina	50
Ilustración 19 Cómo usar las corcheas	50
Ilustración 20 Métrica, tiempo y forma de la Guabina.....	50
Ilustración 21 Acompañamiento de guitarra en la Guabina	51
Ilustración 22 Acompañamiento de guitarra en la Guabina	51
Ilustración 23 Acompañamiento de guitarra en la Guabina	51
Ilustración 24 Acompañamiento de la guitarra	53
Ilustración 25 Acompañamiento en piano.....	55
Ilustración 26 Bimetría del Bambuco (Sánchez, 2009).....	56
Ilustración 27 Bimetría en el golpe de la tambora (Sánchez, 2009).....	56
Ilustración 28 Algunas diferencias entre 6/8 y 3/4.....	57
Ilustración 29 similitudes ritmicas de Tambora y la Guitarra	53
Ilustración 30 Estructuras armónicas en el Bambuco.....	58
Ilustración 31 Acompañamiento #1 en guitarra	54
Ilustración 32 Acompañamiento #2 en guitarra	54
Ilustración 33 Acompañamiento #3 de Bambuco en guitarra	55
Ilustración 34 Acompañamientos de tiple y guitarra.....	58
Ilustración 35 Fragmento de la obra "Guabina mi Guabinita"	61
Ilustración 36 Fragmento de la obra "Guabina mi Guabinita"	61
Ilustración 37 Acompañamiento de la guitarra en "Guabina mi Guabinita"	62
Ilustración 38 Compás 4 y 5 Ejercicio #1	63
Ilustración 39 Compás 6 y 7 Ejercicio #1	63
Ilustración 40 Compás 1 y 2 Ejercicio #2	64
Ilustración 41 Compás 9,10 y 11 ejercicio #2	64
Ilustración 42 Compás 1 y 2 Ejercicio #3	65
Ilustración 43 Compás 9 y 10 Ejercicio #3	66

Ilustración 44 Compás 17 y 18 Ejercicio #3	66
Ilustración 45 Compás 25 y 26 Ejercicio #3	67
Ilustración 46 Compás 1,2,3 y 4Ejercicio #4	68
Ilustración 47 Compás 41,42, 43 y 44 Ejercicio #4	68
Ilustración 48 Compás 1 y 2 Ejercicio #5	69
Ilustración 49 Compás 1 al 8 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"	70
Ilustración 50 Compás 9 al 16 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"	70
Ilustración 51 Compás 38 al 43 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"	71
Ilustración 52 Acompañamiento de la guitarra en "Bambuco mi Bambuquito"	71
Ilustración 53 Movimiento del bajo en la guitarra	72
Ilustración 54 Compás 1 y 2 del ejercicio #1	73
Ilustración 55 Compás 3 y 4 del ejercicio #1	73
Ilustración 56 Compás 9,10,11 y 12 del ejercicio #1	74
Ilustración 57 Compás 13,14,15 y 16 del ejercicio #1	74
Ilustración 58 Compás 17 y 18 del ejercicio #1	75
Ilustración 59 Compás 1,2,3 y 4 del ejercicio #2	75
Ilustración 60 Compás 5 y 6 del ejercicio #2	76
Ilustración 61 Compás 7,8,9 y 10 del ejercicio #2	77
Ilustración 62 Compás 11,12,13,14 y 15 del ejercicio #2	77
Ilustración 63 Compás del 3 al 10 del ejercicio #3	78
Ilustración 64 Compás 17 al 20 del ejercicio #1	79

DEDICATORIA

A mis padres, quienes me otorgaron la vida, y siempre me inculcaron el valor del conocimiento y su poder transformador, que sin ellos esto no hubiese sido posible.

A mis maestros de violín Gloria Vera, Camilo Guevara, Mario Díaz y Ricardo Rodríguez quienes con su labor y paciencia me supieron guiar por este camino instrumental y musical.

A mis maestros asesores Martha Olave y Alejandro Gamboa quienes hicieron posible la consolidación de este proyecto compartiendo su experiencia y conocimiento.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca realizar un acercamiento hacia las músicas andinas colombianas a través de dos composiciones para violín en ritmos de Guabina y Bambuco. En ellas se trabajan tanto aspectos técnicos como musicales e interpretativos, los cuales el ejecutante puede resolver a través de una serie de ejercicios debidamente estructurados y explicados en el último capítulo de este documento de investigación brindando una serie de fragmentos pensados para ayudar a resolver situaciones de aspecto técnico musical e interpretativo del ejecutante en las obras.

En primer lugar, se realiza una contextualización de los dos aires escogidos que describen sus generalidades más relevantes como su origen y organología. En segundo lugar, se muestra sus características musicales principales como armonía, melodía y forma, las cuales hacen posible su consolidación como género.

Por último, se realiza un análisis de las obras compuestas además de una explicación de los ejercicios que el autor hace como propuesta para el abordaje de las obras; dichas obras, están consideradas para estudiantes de violín con un conocimiento básico de golpes de arco tales como: detachéd, martelé, portato, legato y conocimientos de cambios de posición (primera, segunda y tercera posición), escalas a dos octavas con sus respectivos arpeggios, y por supuesto un bagaje interpretativo que corresponda a su nivel técnico, en donde el intérprete haga un acercamiento a las músicas andinas sin desconocer los recursos técnicos-musicales propios del instrumento que deben tenerse en cuenta en este periodos de formación. También va dirigida a docentes del área que estén tentados en abarcar otro tipo de repertorio formativo, o que estén interesados en incluir la música colombiana dentro de sus clases.

1. DELIMITACION DEL PROBLEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A través de los años la educación musical en Colombia aplicada al violín, y en general a los instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violonchelo y contrabajo), se enfoca principalmente desde un repertorio de "corte extranjero" apartándose muchas veces de la música del folclor nacional. Por consiguiente, la mayoría de músicos instrumentistas de cuerda frotada no tienen mayor conocimiento de esta música y mucho menos un criterio consistente de discriminación e interpretación de la misma en los periodos de formación de dichos músicos...

De manera analógica, vemos cómo esta educación instrumental ha partido muchas veces desde la música misma y/o sobre todo de la música tradicional de cada país, creando un desarrollo propio en el instrumento, según su asentamiento, adoptando sus músicas y técnicas. Esto mismo pasa con los instrumentos de cuerda pulsada en el contexto latinoamericano los cuales se valen de las riquezas musicales de la tradición para el acercamiento o el avance técnico-musical en el instrumento, sin desconocer los referentes musicales extranjeros, incluyendo además músicas no escritas propiamente para el instrumento; de esta manera, existe un diálogo entre la música extranjera y la música tradicional que aporta al intérprete un bagaje técnico-musical que sin duda se aprovecha, se asimila y se aplica en sus interpretaciones.

En este contexto de formación, la existencia de poco repertorio educativo que contenga un discurso tradicional colombiano, dentro de las cuerdas frotadas, generan un vacío en la apropiación de nuestro folclor para los instrumentistas de esta área. La poca inclusión de esta música en los repertorios de formación por parte de los docentes del área, aumenta la brecha existente entre los instrumentistas de cuerda frotada y las músicas tradicionales colombianas, aumentando el desconocimiento de las posibilidades y el alcance que pueda llegar a tener el uno sobre el otro.

Es verdad que el acercamiento hacia la identidad cultural se puede fortalecer desde distintos ángulos; pero, ¿cómo no utilizar la música tradicional como herramienta que permita este acercamiento si se está en un proceso de aprendizaje de la misma y si responde a unas lógicas culturales según donde se ubique?

La escasez de un repertorio escrito y pensado para las cuerdas frotadas desde las músicas tradicionales en Colombia; el poco conocimiento y pertenencia por la música tradicional; la poca inclusión de ella como herramienta de aprendizaje técnico, musical, interpretativo e histórico de nuestros géneros, hace necesaria la creación de “nuevos repertorios” que partan de lo tradicional y sirvan como acercamiento y punto de partida para un aprendizaje con insumos técnicos musicales e interpretativos propios del instrumento que den gala de un rescate de nuestra música tradicional.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Se ha visto cómo a través de los años la educación formal y no formal en el área de las cuerdas frotadas se viene trabajando generalmente desde un repertorio de corte europeo, pues la vanguardia y el avance, en cuanto a la construcción y desarrollo técnico, musical e interpretativo se ha desarrollado en estos países, ofreciendo a los intérpretes una variedad de músicas que les aporta un desarrollo técnico e interpretativo, sin importar el nivel instrumental en que se encuentren. Partiendo de allí, este trabajo pretende aportar un material de estudio para el violín que tome como referencias musicales la Guabina y el Bambuco para el trabajo técnico-musical del instrumento. Así, quien esté interesado en nuevas alternativas musicales que aporten al avance instrumental, podrá tomar dichas obras obteniendo un acercamiento práctico al entendimiento de estas músicas y sus posibilidades dentro del instrumento; de esta manera, se posibilita la exploración de músicas nacionales y por consiguiente se brinda un espacio al conocimiento de la identidad musical nacional a partir del estudio mismo del instrumento, sin dejar de lado el avance técnico que debería haber dentro de un proceso educativo instrumental, además, hacer un aporte a la creación de nuevos repertorios que ayuden al fortalecimiento de habilidades técnicas desde los ritmos de Guabina y Bambuco, que poco se ven en las etapas de enseñanza-aprendizaje del instrumento.

Como hemos visto en el planteamiento del problema, la formación académica instrumental de la cuerda frotada carece de influencias de la música tradicional colombiana. Este problema también lo encontró el maestro Fabio Martínez, a lo cual comenta en el prólogo de su libro "Czerny aplicado a la música colombiana":

"Es así, que encontrar métodos de iniciación musical abordada desde la música colombiana realmente es muy complicado, y si le agregamos que tengan un grado de dificultad progresivo, el cual muestre una escritura pianística, que integre todos los elementos de la articulación musical en el instrumento, claridad en el fraseo, posibilidades de digitación; es aún más exigente y complejo hallar producción musical que tengan todos estos requerimientos al servicio de un discurso musical con calidad estética" (Martínez, 2009).

En este contexto es necesario la inclusión de músicas tradicionales, sin desconocer el repertorio europeo, tomándolas desde el estudio y la interpretación en los instrumentos, para así abarcar un

repertorio que desde estas músicas esté enfocado a la formación instrumental; así mismo, este trabajo busca generar una experiencia musical a través de la música andina colombiana en el violín, en donde los estudiantes del instrumento encuentren referentes musicales cercanos a nuestra música, sin desconocer el fortalecimiento de insumos y habilidades técnico-musicales que les ayude al enriquecimiento en la interpretación del instrumento permitiendo de alguna u otra forma una interacción directa con nuestra cultura musical posibilitando al instrumentista no solo avance instrumental, sino el reconocimiento de un territorio y una cultura con el instrumento que ejecuta, en este caso el violín.

La formación que incluya la música tradicional colombiana es un factor relevante que vale la pena tener en cuenta, pues es un terreno poco explorado dentro de los docentes del área, y que resulta oportuno fortalecer al encontrarnos en un contexto latinoamericano en donde el mestizaje adquiere un papel fundamental en la cultura y territorio, para esto se requiere incluir estos factores en los procesos educativos; además, la pluralidad musical de nuestro territorio permite abordar cualquier elemento musical que se pretenda aprender o enseñar; entonces, ¿por qué no abordar géneros musicales más cercanos a nuestro contexto y aplicarlos a las etapas de aprendizaje del instrumento?

1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo incluir y hacer un acercamiento a la Guabina y el Bambuco dentro del proceso de formación técnico musical del violín?

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 OBJETIVO GENERAL

Hacer un acercamiento a la Guabina y el Bambuco, por medio de dos composiciones para violín, que recojan los elementos característicos de estos aires de la música tradicional andina colombiana y que ayuden a ampliar el repertorio técnico musical para este instrumento.

1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Elaborar un recuento histórico de la Guabina y el Bambuco, que enmarque su desarrollo y evolución dentro del contexto social-cultural.
2. Sintetizar elementos característicos de la Guabina y el Bambuco que puedan ser utilizados dentro de las composiciones del presente trabajo monográfico.
3. Componer dos obras en ritmo de Guabina y Bambuco que recojan los elementos característicos de estos dos aires Andinos Colombianos junto con una serie de ejercicios que ayuden a solventar las dificultades técnico-musicales propias de las obras y de estos aires representativos de nuestro país.

2.METODOLOGÍA

Al hablar de investigación, según la agencia británica de investigación en artes y las humanidades, plantea la investigación como una "indagación disciplinada", la cual debe tener tres características generales, que condicionan este tipo de investigación. Accesible: debe ser una actividad pública abierta al escrutinio de pares. Transparente: debe ser clara en su estructura, procesos y resultados. Transferible: Ser útil más allá del proceso específico de investigación y aplicable en los principios para otros investigadores y otros contextos de investigación (María Victoria Casas Figueroa, 2015).

2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Para el desarrollo de este proyecto se realizan dos composiciones en aires de la región andina colombiana basados en los dos ritmos típicos escogidos, Guabina y Bambuco.

Ahora bien, basándonos en la investigación artística la cual se divide en tres grandes ítems: Investigación SOBRE práctica artística, Investigación PARA las artes e Investigación A TRAVÉS de las artes. Borgdorff 2006 en (Moltó Doncel, 2016), este trabajo monográfico, se enmarca dentro del segundo ítem mencionado anteriormente, ya que *"La Investigación Para la Práctica artística, puede definirse como una investigación aplicada, la cual ha de encontrar el modo de materializarse en una práctica artística concreta, en el que la investigación propone los medios e instrumentos necesarios para el proceso de realización, o de creación del producto artístico final"*. (Doncel, 2016). Así mismo, la Investigación-creación alcanza a permear este trabajo, ya que busca generar un producto, que para este caso nos resulta la composición de dos obras exclusivas para el violín enfocadas principalmente a estimular algunos retos técnicos-musicales propios del instrumento en la ejecución.

"La investigación creación conduce, por lo general, a tres tipos de productos: 1) la obra, el objeto o el producto de creación propiamente dicha; 2) la documentación, los rastros o el registro del proceso; y 3) un cuerpo crítico en el cual se consigna la reflexión sobre la experiencia creativa y su relación con la pregunta o problema de investigación (Archer 1995; López Cano 2013). De tal modo, cuando hablamos de investigación creación nos

referimos al hecho de otorgar a los procesos de creación y producción de obras artísticas, llámense espectáculos escénicos, objetos plástico-visuales, actos performáticos, piezas sonoras, etc., la condición de objetos cognitivos. Para ello, es necesario distanciarse de la tradición positivista que ve en los artefactos artísticos simples entidades ornamentales que detonan emociones". (Castillo 2013, 57) (Estévez, Cabanzo, Delgado, Salgar, Soto, & Salamanca, 2018)

2.2 ENFOQUE PEDAGÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN

Este proyecto tiene como principal objetivo la producción de un material musical enfocado hacia la formación instrumental del violín, desde la técnica y la interpretación musical, haciendo una aproximación a dos géneros tradicionales de la música de la región andina colombiana (Guabina y Bambuco), abordándolos desde la música misma. Es así como este proyecto se enmarca en la investigación cualitativa, pues no busca mediciones exactas o cuantificables; esta investigación busca describir algunas características comportamentales de dos géneros musicales escogidos, para plasmarlos en dos obras acompañadas de ejercicios que ayuden a la ejecución de las mismas. La realización de las obras se logra partiendo de las cualidades representativas de los géneros. *"Por su parte, la investigación cualitativa proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas. Asimismo, aporta un punto de vista "fresco, natural y holístico" de los fenómenos, así como flexibilidad"* (Sampieri, 2013).

2.2.1 PROCESO DE CREACIÓN

En primer lugar, se hace una investigación acerca de los géneros andinos seleccionados "Guabina y Bambuco"; de allí se extraen sus principales características en cuanto a su estructura rítmica, desarrollos melódicos y armónicos para posteriormente tomar sus generalidades más destacadas y plasmarlas en dos obras enfocadas al acercamiento de algunos elementos técnicos-musicales propios del violín. Este acercamiento no solo se basa en la parte formal del instrumento, sino también se enfoca en despertar el interés hacia el conocimiento de nuestra música tradicional a partir del estudio del violín, ya que es muy poco conocido dentro del proceso de aprendizaje, debido al repertorio que normalmente se escribe para él mismo. Las características musicales de

los géneros escogidos, al ser tomadas en cuenta dentro de las dos composiciones del presente documento monográfico, generan dificultades propias de su interpretación. Esencialmente, se toman dichas dificultades técnicas, para dar una solución a partir de una serie de ejercicios diseñados para tal fin. Esto le permitirá al intérprete, o a quien se enfrente a las obras, tener nociones de cómo abordar las dificultades técnicas para los géneros y obras mencionadas anteriormente.

2.3 POBLACIÓN Y CONTEXTO

Este trabajo está enfocado, principalmente, a los estudiantes de violín de un nivel preuniversitario, ubicados entre el nivel 3 y 4 de la ABRSM "Associated Board of the Royal Schools of Music" (Asociación de Escuelas Reales de Música). La ABRSM mantiene una estrecha relación y sociedad con las Royal Schools of Music: The Royal College of Music, The Royal Northern College of Music, The Royal Academy of Music y el Royal Conservatoire of Scotland. La ABRSM es un proveedor de exámenes y evaluación de música por niveles de origen inglés, creado en 1889.

Dentro de la obras creadas para el presente trabajo monográfico, se abordan algunos elementos técnicos e interpretativos como el fraseo, matices, manejo de estructuras rítmicas, entre otros, que son de gran ayuda a aquellos estudiantes en etapas de formación, para los cuales se deben haber trabajado previamente conceptos como: cambios de posición, preparación al manejo de dobles cuerdas y algunos golpes de arco básicos (Detachéd, Martelé, legato y staccato). Estas obras también pueden ser utilizadas como parte de un repertorio que dé inicio a un acercamiento hacia la música colombiana y que pueda ser utilizado por profesores del instrumento que busquen nuevos repertorios para la enseñanza, permitiéndoles el abordaje de situaciones técnicas musicales e interpretativas desde nuestras músicas.

2.4 APROXIMACIÓN AL ESTADO DEL ARTE

La música tradicional colombiana tiene antecedentes indígenas y europeos, los cuales fueron adquiriendo su propia connotación en nuestro territorio, según la región del país donde se asentaba. En esta etapa la oralidad juega un papel importante en la difusión e interpretación de la música, pues es a través de ella que logra su popularidad, expansión y consolidación como género musical. La escritura de la música permitió una mayor divulgación entre los intérpretes y personajes académicos del gremio, dando cabida a diferentes discusiones musicales entre ellos, aportando así una gran riqueza musical que dio progreso a estas músicas. A continuación, se referencian algunos textos utilizados como sustento de este trabajo monográfico, en donde se pueden estimar algunos hechos relevantes que ayudaron a la consolidación de los géneros.

2.4.1 ANTECEDENTES

2.4.1.1 PUBLICACIONES

- FRANCO EFRAÍN, LAMBULEY NÉSTOR, E. JORGE & SOSSA. CARTILLA DE INICIACIÓN MUSICAL “MÚSICAS ANDINAS DE CENTRO ORIENTE”. MINISTERIO DE CULTURA. (2008).

Esta cartilla comprende una contextualización de la música de la región Andina Colombiana. Está dividida en 5 componentes:

- El Contexto: Comprende los espacios de difusión musical, los diferentes concursos nacionales y los formatos instrumentales según la región, mencionando que las músicas tradicionales son objeto de estudio y que hacen parte de los planes de formación de Escuelas de Música Tradicional.
- La Lúdica
- Nivel ritmo percutivo.
- Nivel ritmo armónico.
- El pedagógico: Que incluye formas de intervención pedagógica y que están enfocadas a resolver un objetivo musical específico acompañado de sugerencias para el trabajo en el aula con las músicas tradicionales andinas del nororiente colombiano, enfatizando sobre todo en lo experiencial y vivencial del hacer

musical.

- RODRÍGUEZ JUAN PABLO, ORDOÑEZ CARLOS & TORRES OFELIA. CARTILLA DE INICIACIÓN MUSICAL “MÚSICAS ANDINAS DE CENTRO SUR”. MINISTERIO DE CULTURA. COLOMBIA. (2009).

Esta cartilla muestra una contextualización del territorio nacional partiendo de su ubicación geográfica, aires musicales y organología de estos aires. Realiza una propuesta lúdica para la enseñanza musical, siendo esta su eje fundamental, partiendo de los elementos básicos ritmo percutivos y de la técnica instrumental que aborda el aprendizaje. La cartilla está acompañada de un CD que contiene audios como apoyo a las distintas actividades pedagógicas de la misma.

- ALEJANDRO ZULETA. MÉTODO KODALY EN COLOMBIA

Este libro está diseñado para la enseñanza coral bajo cuatro niveles. Parte de las músicas tradicionales colombianas y los gestos Curwen (gestos corporales que ayudan distinguir la distancia de los sonidos y que son apoyo visual para la entonación), bajo cuatro niveles: Lecto-Escritura, en las Sílabas Rítmicas, La fonomimia y el Solfeo Relativo.

- EFRAÍN, LAMBULEY NÉSTOR E. JORGE & SOSSA. CARTILLA DE INICIACIÓN MUSICAL “MÚSICAS ANDINAS DE CENTRO ORIENTE”. MINISTERIO DE CULTURA. COLOMBIA. (2008).

Este documento describe las características principales de los géneros andinos incluyendo referentes auditivos y actividades enfocadas al aprendizaje, en donde se logran discriminar instrumentos de percusión, instrumentos de cuerda pulsada, formatos de las agrupaciones y características del instrumento en la ejecución de los distintos géneros.

2.4.1.2 MONOGRAFÍAS

- VIRNA TATIANA ORTIZ – UPN. LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN POR MEDIO DE LOS RITMOS DE LA MÚSICA TRADICIONAL LLANERA: PASAJE, GALERÓN Y

ZUMBA QUE ZUMBA EN NIÑOS DE 8 A 12 AÑOS DE EDAD PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES COGNITIVAS Y PSICOMOTORA

Este trabajo monográfico. Busca vincular los procesos educativos del violín, a través de los ritmos Pasaje, Galerón y Zumba que zumba correspondientes a la música tradicional llanera. Estas experiencias musicales, a través de la música llanera, tienen como objetivo desarrollar las habilidades cognitivas y psicomotoras por medio de la implementación de diez talleres que tienen como finalidad generar en los niños y niñas el interés por explorar sonoridades al contexto en el cual se han formado.

- BISMARCK PALACIOS - JOSÉ BOTERO. LA LÚDICA EN LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DEL VIOLÍN A TRAVÉS DEL COLOR Y LA GUABINA EN UN ESTUDIO DE CASO - UPN

Este trabajo de grado es un estudio de caso, con el cual se busca hacer un aporte a la educación musical en el violín, al desarrollar tres aspectos importantes: la lúdica, el ritmo de guabina y cuatro de los doce patrones de digitación por colores creados por la maestra Bárbara Barber. Este trabajo está diseñado en tres etapas: La primera es una etapa de diagnóstico, en donde se describe los aspectos positivos y negativos del estudiante. La segunda, describe cinco talleres que son diseñados para mejorar las habilidades del estudiante. En la tercera etapa se consolida la propuesta para la enseñanza y aprendizaje del violín.

- EDGAR CEPEDA PATIÑO. ESTRATEGIA DIDÁCTICA DE ENSEÑANZA EN MÚSICAS TRADICIONALES COLOMBIANAS DESDE LA REGIÓN ORIGEN CON UN ACERCAMIENTO AL CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO Y CULTURAL, DIRIGIDAS A JÓVENES Y NIÑOS EN INICIACIÓN MUSICAL. - UPN

Este trabajo recopila una serie de herramientas encaminadas en afianzar los conocimientos socioculturales, históricos y geográficos vinculados a la diversidad musical colombiana; es así como el resultado es una estrategia didáctica aplicada en la iniciación musical. Como producto del trabajo realizado con los niños y jóvenes de la academia musical SUGAMUXI

de Sogamoso, Boyacá. Allí la indagación se orientó hacia los ritmos tradicionales del Eje musical Andino Centro-oriental (departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander); y hacia el conocimiento del contexto histórico, socio-cultural y geográfico al lograr en los músicos principiantes un acercamiento hacia la apropiación de país.

- JULIÁN TORRES APONTE. EL VIOLÍN EN DOS TANGOS DE ALFREDO GOBBIANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS TÉCNICOS, MUSICALES E INTERPRETATIVOS DEL VIOLÍN PARA LA REALIZACIÓN DE MATERIAL PEDAGÓGICO A ESTUDIANTES EN FORMACIÓN UNIVERSITARIA. - UPN

En este trabajo se hace un análisis de los elementos técnicos del violín en el tango, más específicamente en la interpretación del maestro Alfredo Gobbi. En primer lugar, hace una contextualización del tango; en segundo lugar, hace un recuento de la vida y obra del maestro Alfredo Gobbi, analizando los tangos para así tomar sus generalidades y peculiaridades; como tercer lugar hace una propuesta pedagógica enfocada específicamente al violín para estudiantes de nivel universitario interesados en el género.
- SILVIA LORENA BASTIDAS RODRÍGUEZ - MARÍA MARGARITA BUITRAGO RODRÍGUEZ. DISEÑO IDENTIDAD MUSICAL EN NIÑOS COLOMBIANOS- U. JAVERIANA

El proyecto “Identidad musical en niños colombianos” pretende promover y fomentar en los niños de 6 a 10 años el aprecio por la cultura musical colombiana; además, busca evidenciar la tendencia hacia la pérdida de factores culturales, especialmente a nivel musical. Este proyecto hace un desarrollo lúdico que incluye un juguete electrónico y un juego virtual que permite el aprendizaje entretenido de la música colombiana, desde el punto de vista del diseño industrial.
- NATALIA MOLINA - U. JAVERIANA. TRES ESTUDIOS DE TÉCNICAS EXTENDIDAS PARA FLAUTA, BASADOS EN LA APROXIMACIÓN A GÉNEROS POPULARES LATINOAMERICANOS: BAMBUCO, CURRULAO Y YAMBÚ.

Este proyecto busca a través de las técnicas extendidas en la flauta, acercar a los intérpretes

de este instrumento a tres géneros populares: Bambuco, Currulao y Yambú; además, permite a este instrumento salirse de su rol melódico explorando otras sonoridades y desempeños dentro de la música. Los estudios para flauta presentados en este proyecto, pretenden hacer un acercamiento y entendimiento de los elementos musicales que se escapan a la práctica habitual del intérprete, adaptándolos de una manera práctica a su instrumento, enriqueciendo así su interpretación y pensamiento musical. Los ejercicios son enfocados al desarrollo de destrezas en la improvisación a partir de la comprensión rítmica de géneros populares, pretenden explorar el uso de técnicas extendidas de "tipo percusivo en la flauta".

- MANUEL CARDONA LÓPEZ, CLAUDIA LORENA GARCÍA GIRALDO. EL VIOLÍN Y EL CONTRABAJO DEL GRUPO BASE COMO PRÁCTICA PEDAGÓGICO-MUSICAL EN EL “CUYABRITO DE ORO”, FESTIVAL NACIONAL INFANTIL DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA. (2009) U. TECNOLÓGICA DE PEREIRA.

Este trabajo pretende fortalecer el grupo base del concurso infantil “Cuyabrito de Oro”, el cual es el único dentro del género de música andina colombiana infantil.

Este trabajo aporta al desarrollo de los siguientes aspectos: Arreglos, interpretación y aporte pedagógico en el acompañamiento musical de los participantes del "Cuyabrito de Oro".

Busca alimentar la motivación y amor que tienen los participantes frente a la música andina colombiana convirtiendo el festival "Cuyabrito de Oro" en un espacio amigable, donde los niños proponen ideas a la hora de su interpretación o de escoger su repertorio. Busca desarrollar la musicalidad de los participantes haciéndoles tomar conciencia de lo que está pasando rítmica, melódica y armónicamente mientras ellos están cantando.

Por último, el archivo de este trabajo junto con sus anexos, queda como material para futuros trabajos de investigación y como referencia bibliográfica en el campo de la música andina colombiana y su aporte pedagógico en los festivales nacionales infantiles.

2.4.1.3 REFERENTES DISCOGRÁFICOS

Algunos grupos de música colombiana que han incluido el violín en sus formatos, han sido: Nocturnal Santandereano, Dueto Música para el Pie Izquierdo, Trío Boyacá, Ensamble Cruza'o y

el Dueto de los Hermanos Martínez pioneros en incluir el violín en la música colombiana (Jaime Martínez Jiménez era el violinista de este dueto).

2.4.1.4 ARTÍCULO REVISTA PENSAMIENTO PALABRA Y OBRA

- ELIÉCER ARENAS MONSALVE. FRONTERAS Y PUENTES ENTRE SISTEMAS DE PENSAMIENTO. HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DE LAS MÚSICAS POPULARES Y SUS IMPLICACIONES PARA LA FORMACIÓN ACADÉMICA.

Este artículo, publicado en 2015, se relaciona con el presente trabajo monográfico debido a que el autor describe el problema que encuentra en el estudio de la música en nuestro país y cómo esta problemática ha llegado hasta nuestros días.

Menciona la brecha abismal que hay entre las músicas populares y las académicas debido a la lecto-escritura de la música que se ha dado principalmente en los países europeos. La escritura, ha permitido que la música sea interpretada por diferentes ejecutantes en distintos lugares sin ninguna “variación” y como valor agregado, ha contribuido en gran parte al desarrollo musical; sin embargo, se debe tener en cuenta que la escritura o la lectura de ella no es en sí la música, como no lo son un puñado de partituras sin alguien que esté dispuesto a ejecutarlas. Por otra parte, la academia le da poco valor al reconocimiento de la tradición oral al considerarla arcaica y no digna de estudio en el campo académico (Cabe resaltar que, en la actualidad y con el pasar de los años, la academia ha reivindicado el valor de los conocimientos que han sobrevivido a través de la oralidad).

En la actualidad musical, muchos investigadores y músicos se han interesado en el estudio y la ejecución de músicas populares con el fin de estudiar su forma, estilo, comportamientos melódicos y armónicos ayudando a combatir esa brecha existente entre lo popular y lo académico, no solo con el fin de obtener un conocimiento, sino de incluirlas en sus quehaceres del oficio musical dentro de la composición e interpretación enriqueciendo su trabajo. Este es el caso de Pedro Morales Pino, compositor colombiano, quien con la escritura e interpretación de sus obras ayudó a la expansión de las músicas Colombianas (http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Pedro_Morales_Pino).

Hoy por hoy se cuenta con un número importante de compositores e intérpretes que muestran gran interés por la música tradicional de su país, al llevarla al mundo académico musical a través de la escritura e interpretación, como es el caso de los maestros: Lucas Saboya, Gentil Montaña,

Victoriano Valencia, Germán Darío Pérez, Alexis Cárdenas, Luis Martín Niño Alfredo Gobbi, Astor Piazzolla, entre otros. Ellos, con sus composiciones e interpretaciones, han demostrado cómo estos dos hemisferios musicales aparentemente incompatibles se tornan enriquecedores entre sí a partir de su interacción y complemento; esta simbiosis se logra gracias a la escritura musical, la cual logra romper algunas barreras culturales uniendo estos dos mundos, el popular y el académico.

El profesor Arenas, considera en su artículo que existe una brecha "aparente" música popular y académica la cual obedece a la aparición de la escritura; no obstante, vale la pena pensar en la Lecto-escritura musical como "utensilio" de unión entre lo popular y lo académico.

CAPÍTULO 1

3.REFERENTES HISTÓRICOS DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo se encuentra algunas de las características principales de los dos géneros escogidos "Guabina y Bambuco" exponiendo su organología, origen, tema de sus letras, función social, acentuación geográfica y expansión en el territorio, con el fin de poner en contexto al lector.

3.1. LA GUABINA

La Guabina es un género musical característico de la Región Andina Colombiana que adquiere sus propios atributos según el territorio en donde se encuentre. Este género musical colombiano se expande por los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Santander, Eje cafetero y Antioquia (excepto el norte). Como la gran mayoría de géneros musicales Andinos es influenciado por la música europea con un gran arraigo campesino e indígena. La guabina en sus inicios fue interpretada por un grupo de voces femeninas y acompañado de los instrumentos de cuerda típicos de la región. Hoy en día, La Guabina no solo está limitada a la interpretación vocal instrumental, sino también se encuentra dentro de formatos instrumentales.

3.1.1. DEFINICIÓN

El folclorólogo colombiano Abadía Morales (1983) en su *Compendio General del Folklore Colombiano Pag 162* (Morales G. A., compendio general del Folklore Colombiano, 1983), expone algunas concepciones del término Guabina las cuales adquieren su propio significado según el lugar en donde se encuentre. Una definición corresponde a la región llanera de Colombia, y que también abarca parte de Venezuela, en donde connotan a la Guabina como un pez de río nocivo para su consumo (para algunos es la misma sardina).

En Cuba, Guabina designa a una persona de poca constancia en sus actos o ideas. También llaman así a aquellas personas poco valientes. Otra connotación hace referencia a un hombre afeminado.

Otro significado encontrado en *Diccionario de Provincialismos y Barbarismos del Valle del Cauca* escrito por Leonardo Tascon (1961), se encuentra que Guabina, es una guaba silvestre mucho más corta y delgada que la producida por las especias cultivadas. (Tascon, 1961).

Para este caso en particular y dentro del vocablo musical, la Guabina se entiende como un género musical colombiano correspondiente a la Región Andina que es interpretado principalmente en un formato vocal instrumental en un compás de 3/4 y utilizando instrumentos musicales autóctonos de la zona.

3.1.2 ¿GUAVINA O GUABINA?

En los primeros años se escribió Guavina con "v" (Como cita Davidson a Don Lisandro Restrepo y a Don Eustasio Santamaría y por último al poeta Federico Velásquez, apareció escrito Guavina en un artículo publicado por la revista "El Oasis" (Davidson, 1970)).

Según el dato de Don Luis Flórez, en la academia colombiana figura solamente con "b" y en la RAE edición 18 y 19 también aparece con "b"; sin embargo, Guillermo Abadía Morales en “El Compendio General del Folklore Colombiano” (Morales G. A., compendio general del Folklore Colombiano, 1983) afirma que de las dos maneras se escribe, pues no tiene etimología conocida hasta el momento.

Para este trabajo se toma como referencia el nombre de **Guabina** como lo escribe la Real Academia Española

3.1.3 ORGANOLOGÍA DE LA GUABINA

Los instrumentos que acompañan a la Guabina son: el tiple, el requinto, la flauta travesa de caña, la esterilla, la carraca, el quiribillo, la zambomba y el chucho.



Ilustración 1 Organología de la Guabina

- **EL TIPLE**

"El tiple perfeccionado se construye con maderas finas; el mástil ocupa más de la mitad de su extensión, y en él están incrustados los trastes, cuyo número es variable. Antes llevaba cuatro cuerdas templadas como las cuatro primeras de la guitarra; mí, si, sol, re. Hoy se han agregado otras cuerdas unísonas: unas entorchadas en octava baja y otras requintas en octava superior. Las cuerdas que en lo antiguo eran de intestino de rumiantes, son hoy metálicas". (Ibañez, 2014, pág. 154)

En la actualidad, El Tiple consta de doce (12) cuerdas metálicas, las cuales le dan un timbre especial y diferente que poco se parece a los demás instrumentos de cuerda pulsada. Su forma es muy parecida a la de La Guitarra, pero su cuerpo es mucho más pequeño, más parecido al de una guitarra romántica. En la música Colombiana, El tiple está pensado como instrumento acompañante y es muy utilizado en la Región Andina Colombiana.

Existen dos variantes del Tiple, los cuales son: El tiple Grave (el cual es muy común en toda la zona Andina Colombiana excepto en las regiones de Boyacá y Santander) y El Tiple Requinto (el cual es el encargado de la parte melódica, reemplazando a la Bandola, y es también utilizado en las regiones mencionadas).

Las dos variantes del Tiple son muy importantes dentro de los formatos musicales de la Región Andina, pues su formación típica es: Bandola, tiple y Guitarra. En las regiones de Santander y Boyacá, su formación es: Tiple Requinto, Tiple y Guitarra. (ITM Instituto Tecnológico Colombiano, 2016).

El Tiple Requinto varía en su morfología en comparación al Tiple; su mástil es más largo, ampliando posibilidades de digitación y por este motivo su registro es más agudo que el del Tiple (Tobón, 2004), su caja de resonancia es un poco más pequeña con unos acabados y curvas parecidos a los instrumentos de cuerda frotada. También los hay en afinación en Bb.

Don Eliseo Santander, nos relata que en la antigua Santa Fe se usaba de preferencia el "guitarrillo" y agrega "es decir, el tiple" y lo describe tal como es hoy, pero con solo cinco cuerdas hechas de tripa. Caicedo Rojas dice: "fue hacia el segundo tercio del siglo XIX cuando las cuerdas de tripa se cambiaron por metálicas. Los mejores se hacían en Chiquinquirá y Guaduas, de donde se exportaban como si fueran cargas de papa" (Riveros, 1975).



Ilustración 2 El Tiple

Fuente: autor

- **LA GUITARRA**

La Guitarra es un instrumento de cuerda pulsada que consta de seis cuerdas, un mástil con trastes y una caja de resonancia. Este es uno de los instrumentos más antiguos, cuyo origen es difícil de localizar. Con respecto a su procedencia hay dos hipótesis de dos diferentes investigadores. La primera es la Greco-Latina y Cristiana, que proviene del sur de Europa; y la segunda procede de las culturas Árabes nacientes del norte de África. Los juglares y trovadores popularizaron la guitarra. La guitarra Morisca, La Guitarra Latina, la Vihuela y el Laúd son los predecesores de la Guitarra que conocemos actualmente.

Aproximadamente, en el siglo XVI surge de una tradición milenaria en la que los instrumentos de cuerda pulsada toman gran importancia perdurando hasta nuestros tiempos. Las primeras tenían cuerdas de tripa que conformaban cuatro y cinco órdenes de a pares en diferentes afinaciones. La viola, el laúd y la vihuela eran de la misma familia de instrumentos los cuales eran usados en Europa para acompañar danzas cortesanas, los catalanes fueron inventores principales del laúd mientras los italianos fabricaban la vihuela de mano con seis pares de cuerdas. La guitarra es uno de los instrumentos antiguos de los cuales no se puede asegurar con certeza exactamente de cuando data, “La iconografía eclesiástica del siglo XIII ya muestra antecedentes de la guitarra renacentista y barroca” (Chapman, 2006, p.10), sin embargo, ya en 1800 podemos encontrarla muy parecida a lo que hoy conocemos en su forma estándar. Se establece la tendencia de añadir un sexto orden y luego la utilización de la cuerda individual tal como en la actualidad (Chapman) (Ceballos Ramírez, 2013, pág. 21).



Ilustración 3 La Guitarra

Fuente: Autor

- **ESTERILLA DE CAÑA**

La Esterilla de Caña está conformada por un conjunto de diez a doce tubos de caña anudados a los lados uno detrás de otro formando una figura semejante a un capador (instrumento de viento muy parecido a la flauta de pan, de origen andino, fabricado con tubos de caña); no tiene función aerofónica (que no funciona con aire). Todos los tubos o canutillos son de igual tamaño. Al lado de esta esterilla se encuentran lazos para introducir los dedos medios de ambas manos. La producción de sonido se da gracias a la fricción que se da al frotar estos tubos entre sí. Es por esto, que, en la ejecución, instrumental la esterilla de caña se dobla y se frota (como se ve en la figura 4). La esterilla de caña es muy utilizada en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander. (Fundación Bat)



Ilustración 4 La Esterilla de caña

Fuente: Autor

- **CHUCHO O ALFANDOQUE**

Es un idiófono, instrumentos que producen su sonido por vibración de su propio cuerpo, de sacudimiento. Este instrumento es fabricado en madera, normalmente de guadua o caña. En su interior contiene semillas de Chirilla; en sus extremos, tiene una rejilla con Astillas de Caña y en su cuerpo tiene travesaños en forma tubular hechos en madera que retarda la caída de las semillas en su interior con la intencionalidad de alargar el chasquido que produce su sonido.

En las regiones de Fómeque, Choachí y Fosca este instrumento se denomina alfandoque (voz arábica que designa a un sonajero) y no lleva rejilla sino una perforación en las bases o extremos practicada en el centro de ellas. (Fundación Bat)



Ilustración 5 El Chucho o Alfandoque

Fuente: Autor

- **LA CARRACA**

Normalmente se utiliza el esqueleto de una quijada de un equino (ya sea caballo o burro). Este instrumento es popular en México, Perú, Costa Rica y Colombia. Proviene de África. La Carraca es elaborada con el maxilar inferior del animal y es hervida y secada, o también es puesta en un hormiguero, para eliminar los rastros de carne de la quijada; con este proceso los molares quedan flojos y producen el "castañeteo".

Se ejecuta principalmente en los Departamentos de Santander, Cundinamarca y Boyacá, aunque en la actualidad es poco utilizado. Esencialmente se obtienen dos sonidos, el primero es goleándolos laterales, o la parte final de la quijada con la palma o el borde de la mano produciendo la vibración de los molares; y el segundo raspando los molares de arriba abajo con una vara seca de guayabo, este golpe es denominado "carrasca". Este instrumento es también usado en el archipiélago de San Andrés y Providencia para acompañar los conjuntos tradicionales. (Fundación Bat)



Ilustración 6 La Carraca

(Fundación Bat)

- **EL QUIRIBILLO**

Es un idiófono (instrumentos que producen su sonido por vibración de su propio cuerpo) de sacudimiento, de utilización muy frecuente en Santander y Cundinamarca. Este instrumento está formado por varios tubos de Guadua pequeños y delgados anudados por cuerdas que los atraviesan; se amarran de un extremo a otro mediante un nudo. Se produce sonido al chocar los tucos de Guadua entre sí al sacudirlo.



Ilustración 7 El Quiribrillo (Fundación Bat)

- **LA FLAUTA TRAVERSA DE CAÑA**

Este instrumento aerófono (que suena por la vibración producida por una columna de aire), es proveniente de tierras frías debido a su material de fabricación (fabricado en Carrizo, una caña de páramo). La Flauta Traversa de Caña consta de seis agujeros de digitación y un agujero en el extremo para la producción de sonido.

La flauta traversa de caña tiene una amplia difusión en el arsenal musical colombiano; cuenta con innumerables denominaciones según sea la comunidad indígena que la utilice. Son populares los conjuntos de chirimías caucanas, que en conjunto de 4 o más flautas, acompañadas de bombos, guaches y carrascas constituyen verdaderas bandas de música festiva en sus pueblos de origen. La flauta tradicional dentro de su sencillez conserva, además -de su embocadura- seis orificios de digitación con los que se produce una escala mayor diatónica de dos octavas y media. Se construye de caña de tierra fría preferiblemente. (Sena)



Ilustración 8 Flauta Traversa de Caña

Fuente: Autor

3.1.4 UBICACIÓN GEOGRÁFICA:

La ubicación geográfica en donde se interpreta la guabina tradicionalmente se limita a cuatro departamentos de Colombia, los cuales son: Santander, Boyacá, Cundinamarca y Tolima.



Ilustración 9 Relieve físico y división política, departamentos y capitales de la Región Andina Oriental

(Mejía, 2010)

3.1.5 TIPOS DE GUABINA

Se encuentran particularmente tres tipos de Guabina, los cuales son: La Guabina Cundiboyacense, la Guabina Tolimense y la Guabina Santandereana o Guabina Veleña. Esta última, según el folclorista Guillermo Abadía (1997, 13) es “la única auténtica en su totalidad”, la cual describe un canto a capela a dos voces interpretada por voces femeninas. En la actualidad, en el municipio de Vélez, la Guabina se destaca por la utilización del requinto en sus agrupaciones musicales acompañados de percusión (alfandoque o chucho y pandereta adaptada).

La Guabina Tolimense, también interpretada en el Huila, es acompañada por el formato de Bandola, Tiple y Guitarra junto con algunos instrumentos de percusión como el Guache o pandereta, Chucho y Capador, este último con una función netamente melódica. (Morales G. A., Nuestra Música Mestiza, 1973).

La Guabina Cundiboyacense, es interpretada también por el conjunto de Bandola, Tiple y Guitarra o grupos de estudiantinas (formato instrumental de gran número de integrantes cuyos instrumentos son: Bandola, Tiple, Guitarra, Flauta, Bajo y pequeñas percusiones) (simus).

3.2 EL BAMBUCO

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

3.2.1 DEFINICIÓN:

En cuanto a su significado, se encuentra dos posibilidades que la investigadora Edna Victoria Boada relata; estas son derivadas del lenguaje Quechua, las cuales significan o hacen referencia a una vasija en forma de canoa o al ritmo inventado por los canoeros de la tribu Quechua. Al llegar los españoles a estas tierras lo pasaron al lenguaje castellano como "Bambuco", pues así lo escuchaban ellos:

De la etimología de la palabra Bambuco, nos remitimos al lenguaje quechua, en donde se interpretan dos posibles significados. El primero dice que viene de dos palabras, Wanpu (que significa canoa o balsa) y Puku (que traduce vasija); de esta forma WanpuPuku quiere decir vasija en forma de canoa, atribuyendo así que este ritmo era interpretado por los Quechuas mientras hacían sus cerámicas. El otro significado atribuido es el que se remite al posesivo Wanpuku canoeros, atribuyendo el rito a los canoeros Quechuas. (Valencia E. V., 2012)

También se encuentran otras tesis mencionadas y explicadas por el maestro Guillermo Abadía donde, una de ellas se remite a una tribu indígena proveniente del Litoral Pacífico llamada de los indios "bambas", a los cuales sus aires musicales podrían ser llamados "Bambucos". Allí, él

Menciona otro posible origen de la palabra, en donde los españoles llamaban "Bambucos" a las danzas indígenas por la particularidad de "movimiento trémolo". (Morales G. A., Nuestra Música Mestiza, 1973)

3.2.2 ¿DÓNDE ERA INTERPRETADO EL BAMBUCO?

En sus inicios, El Bambuco era interpretado por conjuntos de bandas de guerra, acompañando las batallas de los ejércitos con propósito de motivar a los soldados en la lucha. Así, El Bambuco fue recorriendo gran parte del territorio, conquistando con su música a los habitantes del vasto territorio Granadino. *“El primer bambuco del que se escribió fechado el 9 de diciembre de 1824 en la batalla de Ayacucho cuando Perú se independizó de España por orden del general Córdoba”*. (Davidson, 1970, pág. 280)

Con el pasar de los años, las costumbres fueron cambiando y con ellas, la música también. Así, de esta manera El Bambuco pasó de las Bandas de Guerra al Tiple y la Guitarra, acompañando actos distintos al de la Guerra.

El cambio de costumbres de la época fue suavizando el oído y la música misma; en el siglo XIX se tocaba por partes, vientos, cuerdas y por último los cantores recitaban las coplas. Con el tiple y la guitarra el bambuco se fue popularizando amenizando velorios, bodas nupciales, serenatas hechas por los jóvenes nobles, los arrieros en su labor. (Davidson, 1970)

3.2.3 LA EXPANSIÓN DEL BAMBUCO EN EL TERRITORIO

Según Sergio A. Sánchez Suárez, en donde cita a Carlos Miñana, la expansión del bambuco por el territorio nacional se labra a través de las aguas del río Cauca y río Magdalena, hacia el norte y oriente colombiano (Sánchez, 2009) y hacia el sur se expande por el departamento de Nariño, llegando hasta Perú y Ecuador junto con la campaña libertadora.

En este mismo documento el investigador Sánchez Suárez, señala algunos rastros de la expansión del Bambuco hacia el norte del país con la pintura de Edward Walhouse Mark 1845, acuarela sobre

papel gris 17 x 25 cm. en América una confrontación de miradas Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark Banco de la república. En esta pintura se puede observar un grupo de campesinos bailando y en el fondo, otros con instrumentos de cuerda. (Pintura publicada en el artículo de la revista "América una confrontación de miradas" Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Mark Banco de la república).



Ilustración 10 Pintura de Edward Walhouse titulada "Indios bailando Bambuco". Ráquira.

3.2.4 LA REPUTACIÓN DEL BAMBUCO EN EL TERRITORIO GRANADINO

Los intentos de algunos compositores por engalanar al Bambuco y llevarlo a las salas de concierto tomaron un cierto tiempo pues no era predilecto por las clases sociales altas, ya que el Bambuco tenía fama de ser hecho para el “vulgo”. Principalmente era escuchado en cantinas y prostíbulos. (Valencia E. V., 2012)

Con la inclusión de instrumentos más "estilizados", el Bambuco fue adquiriendo aceptación por parte de la alta sociedad capitalina causando así su ingreso a los Bailes de salón; tal y como lo demuestra la pintura hecha por el maestro Ramón Torres Méndez titulada "EL BAMBUCO -

BOGOTÁ", en donde se ve una pareja bailando y al fondo un grupo de señores de señoritas con un conjunto de músicos tocando lo que parece ser un violín, un clarinete y un instrumento de cuerda pulsada como guitarra o tiple. Esta inclusión de instrumentos de corte europeo se logró gracias a la escritura, la cual facilitó su acoplamiento. (González, 2018, pág. 87)



Ilustración 11 El Bambuco – Bogotá

El bambuco - Bogotá. Por Ramón Torres Méndez, 1860. Dimensiones: 23.1x23.1 cm

3.2.5 TEMAS DE SUS LETRAS

El Bambuco, junto con el Pasillo, trae consigo textos que contienen un alto nivel poético. En muchas ocasiones se pueden encontrar letras, o textos del repertorio universal, a las cuales se les compone música; a diferencia de la Guabina y torbellino cuyas letras son "coplas o cantas".

*Las letras de los bambucos, así como las de los aires musicales aculturados (Pasillo y Danza) son textos literarios escogidos muchas veces del repertorio universal, y a veces de destacados poetas, como lo es el caso de Antonio Machado (**la espina**, con música de Cabo Polo) o Salvador Díaz Mirón (**Fuente eterna**, con música de Arturo Patiño). (Morales G. A., compendio general del Folklore Colombiano, 1983, pág. 156)*

3.2.6 COMPOSITORES PIONEROS

El primer compositor que vamos a mencionar, es el maestro Manuel María Párraga, cuya formación musical es proveniente de Nicolás Quevedo Rachadell. A Párraga se le debe la composición de "Aires Nacionales Neo- Granadinos". Este es el primer intento que se encuentra documentado de un Bambuco llevado al piano. Esta composición está escrita en métrica de 3/8. Cabe resaltar que este no obtuvo gran acogida dentro de los músicos intelectuales de la época. (Valencia E. V., 2012)



Figura 1. Bambuco para Piano de Manuel María Párraga op.14 . Fotografía tomada de partitura libro de obras para piano de M.M Párraga de la sala patrimonial Biblioteca Universidad EAFIT.

Ilustración 12 Bambuco para piano “El Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos Variados Op.14”

La investigadora Ellie-Anne Duque, quien es citada por Valencia, relata cómo el maestro Nicolás Quevedo Rachadell ayudó con sus composiciones a adaptar la música europea a los sonidos de la Colombia de mediados del siglo XIX con sus composiciones para piano.

Ellie Anne Duque encuentra que el Maestro Rachadell (1803- 1874), reconocido violinista y militar, escribe “17 contradanzas y vales para piano” (1832 a 1836) en los cuales se aprecian los primeros esbozos del camino a la criollización de esta música: cada Vals plantea problemas individuales musicales y lo que resulta más atrayente, ninguno emplea sistemáticamente el ritmo de vals” (...)” en el número 10 la criollización del Vals es evidente: el acompañamiento vuelve a ser atípico, y en la segunda sección, la melodía juega con una emiola que un colombiano actual describiría como el patrón de un Bambuco.(Duque,2011, p.65). En (Valencia E. V., 2012, pág. 71)

3.2.7 ORGANOLOGÍA DEL BAMBUCO

La organología del Bambuco es muy similar a la que vimos anteriormente en la Guabina (Guitarra, Tiple y percusión menor). Para esta sección se nombra y se hace una pequeña descripción de estos dos instrumentos, la Tambora y la Bandola, las cuales hacen parte esencial de este género Andino Colombiano.

- **BANDOLA ANDINA:**

La Bandola Andina actual posee doce (12) cuerdas organizadas en seis (6) órdenes dobles de material metálico, las cuales son tocadas con un plectro (para algunos pick o plumilla). Su cuerpo es de madera en forma de gota, consta de un mástil también hecho en madera el cual es dividido por trastes como en la Guitarra, aunque su cuerpo es pequeño, al igual que su mástil, el cual cuenta con clavijas de metal.

La Bandola Andina era afinada en Bb, pero después de 1960, esta comenzó a ser afinada en C hasta la actualidad, aportando posibilidades de registro más altos. (Poveda & Vanegas, 2014, pág. 61) en (REY, 2018).



Ilustración 13 Bandola Andina

Fuente: Autor

- **TAMBORA:**

Este es un instrumento perteneciente a la familia de los membranófonos (su sonido se produce por la vibración de una membrana o un parche), el cual está hecho con un tronco de madera, el cual varía según la región. El tronco es hueco y en sus extremidades tiene dos parches de cuero de animal, ajustado con aros de Bejuco amarrado con "cabuyas". Es interpretado con dos baquetas, las cuales golpean el parche y la madera. (Grupo de Música de la Dirección de Artes ministerio de cultura, 2005)



Ilustración 14 Tambora

(Miñana, Rítmica del Bambuco en Popayán, 1987)

3.2.8 CONSOLIDACIÓN DEL BAMBUCO

En sus inicios, ya popularizado, el bambuco era interpretado por un trovador acompañado por un tiple principalmente ejecutado en serenatas y salvas; sin embargo, con el pasar del tiempo se popularizó y se integró una voz segunda, llamándose así “primo” y “segundo”. Este modelo de dos voces se ha mantenido hasta nuestros días.

En la ejecución instrumental, para ceremonias, se hace necesaria la agrupación llamada estudiantina conformada por: bandolas, tiples, guitarras y percusión. En ocasiones la bandola que lleva la melodía puede ser reforzada por otros instrumentos melódicos.

3.2.9 HECHOS IMPORTANTES

El logro predominante en el Bambuco y las demás músicas populares es el paso a la academia. Sin este logro, su consolidación como género tal vez hubiese tardado más, o desaparecido. Este mismo logro, permitió alcanzar niveles de interpretación dignos de admiración, gracias a la creación de la Lira Colombiana por iniciativa del maestro Pedro Morales Pino y la Lira Antioqueña con Fernando Córdoba inspirado en Morales Pino.

A continuación, se muestran algunos hechos relevantes en la historia del Bambuco que los maestros Montalvo López y Pérez Sandoval consideran importantes:

- *Era un género profundamente unido con la cultura popular ligado a un sentimiento nacionalista, patriótico y propio de soldados.*
- *El bambuco era característico de la vida militar en época de independencia.*
- *Era tocado con vientos, tambores y flautas*
- *Antes de 1854 no se encuentran referencias de autores de bambucos.*
- *El Bambuco es tocado en todo tipo de celebraciones. Campesinas, populares, militares y religiosas. (en la mayoría de celebraciones religiosas el bambuco no era bien recibido)*
- *Existía una división cultural entre los bailes de salón de la época y el Bambuco. Las altas clases sociales y la comunidad religiosa lo consideraban indecoroso. (Francy Lizeth Montalvo López, 2005, pág. 63)*

CAPÍTULO 2

4. ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA GUABINA Y EL BAMBUCO

4.1 ELEMENTOS TEÓRICOS CARACTERÍSTICOS

En esta etapa, se hace un análisis acerca del comportamiento musical de los aires andinos escogidos "Guabina y Bambuco". Para dar inicio a este análisis se hace una pesquisa a nivel audio visual y documental. Se realiza la audición de varios temas característicos de los diferentes géneros en la cual se enfoca la presente monografía apoyada con una lectura documental acerca de la historia, el origen, la instrumentación, la estructura y el desarrollo que ha tenido estos dos géneros musicales Colombianos desde sus orígenes hasta el día de hoy. Como segundo paso se extraen las generalidades y las características propias de cada género encontrando los movimientos melódicos y armónicos, motivos rítmicos, acompañamientos, armonías y tonalidades más utilizadas.

A continuación, se detallan los elementos de cada uno de los aires musicales para su respectivo análisis.

4.1.1 ELEMENTOS DE LA GUABINA

Las cantas de Guabina van empalmadas con el torbellino, pues antes, se hacían a capella, y en los intermedios la parte instrumental era acompañada por el torbellino. Las cantas de Guabina cuyas letras son coplas, afirman su nacimiento en las montañas antioqueñas, sin embargo esta práctica se fue perdiendo, y su difusión hacia otros departamentos empararon a la guabina de otros aires, que dieron origen a la guabina actual. (Ortega, 2012, pág. 6)

- **FORMA:** La forma de la Guabina tradicional se compone de dos partes: A y B en donde cada una consta de dieciséis compases, las cuales son organizadas AA – BB; sin embargo en la actualidad musical algunas Guabinas se conforman de tres partes con elaboraciones musicales mucho más complejas. (Gomez, 2013).

A: //	B: //
16 COMPASES	16 COMPASES

Ilustración 15 Forma de la guabina

(Gomez, 2013)

- **MÉTRICA Y TEMPO:** La Guabina es perteneciente a los géneros musicales lentos de la Región Andina Colombiana. Sus tempos musicales son: Adagio, Lento y Moderato. Su métrica siempre está escrita en un compás de $\frac{3}{4}$, bajo la base rítmica de dos negras y dos corcheas por compás.

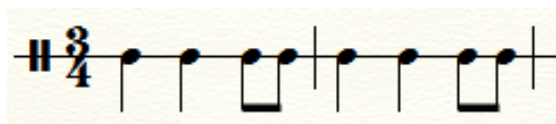


Ilustración 16 Base rítmica de la Guabina

Fuente: autor

- **ARMONÍA:** El acompañamiento del bajo se ubica en el primer y tercer pulso del compás de $\frac{3}{4}$ con una conducción del mismo entre las funciones de I y V grado.

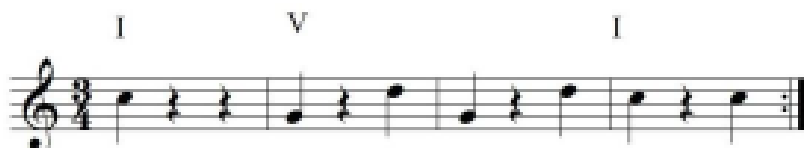


Ilustración 17 Acompañamiento del bajo en la Guabina

(Ortega, 2012, pág. 6)

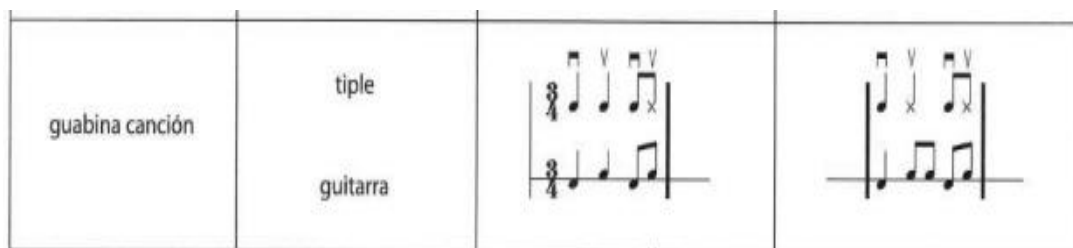


Ilustración 18 Acompañamiento Torbellino y Guabina

(Efraín Franco Arbeláez, 2008, pág. 42)

Otra forma de acompañamiento que se puede usar es una serie de corcheas conformadas por: dos corcheas, silencio de corchea seguido de tres corcheas, en donde la primera corchea y la quinta corchea del compás son acentuadas. Esta forma de acompañamiento es también usada en el torbellino. Es importante tener en cuenta la armonía y hacer notas del acorde, como también lo es acentuar el primer y tercer tiempo del compás.



Ilustración 19 Cómo usar las corcheas

(Ortega, 2012)

- **MELODÍA:** En cuanto a sus melodías, se puede decir que hay una tendencia a lo tético, pues sus letras son coplas y cantas de la región.

	<i>Métrica</i>	<i>Tempo</i>	<i>Forma</i>	<i>Letras</i>
GUABINA	$\frac{3}{4}$	Adagio, Lento y Moderato	AA – BB – CC Algunos casos: ABC	Tético Coplas y cantas

Ilustración 20 Métrica, tiempo y forma de la Guabina

GUABINA

Es un ritmo de la Zona Andina, Boyacá, Santander, Tolima y Huila. Es un canto doliente que describe muy bien con coplas y melodías la labor del campesino y su vida cotidiana. Se presta tanto para el baile como para la improvisación instrumental, especialmente en un instrumento típico llamado requinto.

Track 9

The musical score for Track 9, titled 'GUABINA', is written for guitar. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment with chords. The chords indicated above the staff are A, E7, and D, which are used in a sequence that follows the melody's phrasing.

Ilustración 21 Acompañamiento de guitarra en la Guabina

GUABINA II

Guabina velenña

Track 10

The musical score for Track 10, titled 'GUABINA II' and 'Guabina velenña', is written for guitar. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment with chords. The chords indicated above the staff are D, G, and A7, which are used in a sequence that follows the melody's phrasing.

En el municipio de Vélez (Santander) es muy popular éste ritmo cadencioso, que muchas veces es interpretado a dos voces. En perfectos intervallos de terceras tónica, subdominante y dominante (I, IV, V) predominan al igual que en muchos ritmos latinoamericanos.

Ilustración 22 Acompañamiento de guitarra en la Guabina

GUABINA III

o Bunde tolimese

Track 11

The musical score for Track 11, titled 'GUABINA III' and 'o Bunde tolimese', is written for guitar. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment with chords. The chords indicated above the staff are A, E7, and A, which are used in a sequence that follows the melody's phrasing.

Ilustración 23 Acompañamiento de guitarra en la Guabina

4.1.2 ELEMENTOS DEL BAMBUCO

- **FORMA:** El maestro Pedro Morales Pino, para el caso del Bambuco, propone una estructura tripartita de A B C; en donde cada parte, está compuesta por dieciséis compases así:

En la mayoría de los casos su forma es:

A	B	C
16 compases	16 compases	16 compases

Cada una de las partes se presenta con su respectiva repetición y regresa nuevamente a la parte A. Algunos ejemplos de Bambucos reconocidos en el ámbito nacional, son:

FORMA: AA BB CC A

On tabas - Emilio Sierra

El republicano - Luis A. Calvo

Mano chepe - José Ignacio Tovar

FORMA: AA BB AA CC AA

Alcira - Oriol Rangel

- **ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA:** En este género musical es de vital importancia la Tambora en el ritmo, desde la cual se han derivado la rítmica de acompañamiento en la guitarra. (Cañon, 2013). A continuación, se muestra un cuadro comparativo donde se evidencia la similitud entre las bases rítmicas de la Tambora y las bases de acompañamiento de la Guitarra en el Bambuco.

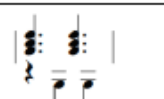
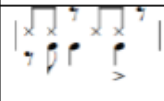
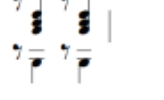
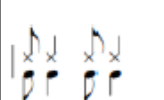
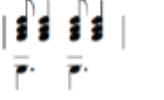
Tambora	Guitarra
	
	
	
	
	

Ilustración 24 similitudes rítmicas de Tambora y la Guitarra

(Cañon, 2013)

En la siguiente imagen Valencia E. muestra el comportamiento de la guitarra en su rol acompañante. Allí es clara la posición de los bajos y su alternancia con los acordes en las dos métricas en la que se desenvuelve el Bambuco.

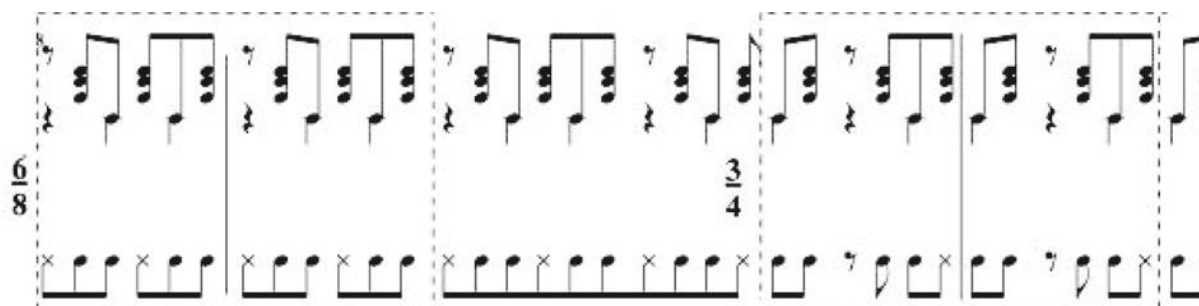


Ilustración 25 Acompañamiento de la guitarra

Comportamiento básico de la guitarra y el tiple en las escrituras del Bambuco (Valencia E. V., 2012)

El maestro Andrés Villamil en su libro *Guitarra colombiana* nos expone tres formas diferentes de hacerlo como vemos a continuación.

Andrés Villamil GUITARRA COLOMBIANA

BAMBUCO

Es uno de los ritmos más representativos de Colombia. Mezcla de música indígena, africana y española. Existen muchas formas de interpretar el bambuco dependiendo de la región. La característica principal es que comienza con una pausa o silencio de corchea, lo que dificulta su lectura.

Track 37

Ilustración 26 Acompañamiento #1 en guitarra

(Villamil, 2013)

Track 38

BAMBUCO II

Al igual que en muchos ritmos del interior, el movimiento del bajo da riqueza rítmica y armónica. Muchas veces está presente el 3/4 en el 6/8 con ritmo de tres negras (compás 5). El bambuco se presta para obras tanto vocales como solista, duetos, tríos, coro, vocal-instrumental e instrumentales en todo tipo de formatos.

Ilustración 27 Acompañamiento #2 en guitarra

(Villamil, 2013)



Ilustración 28 Acompañamiento #3 de Bambuco en guitarra

(Villamil, 2013)

Valencia E. muestra la comparación del acompañamiento en 3/4 y 6/8 en Piano, la cual es muy parecida a la de la Guitarra como vemos en la siguiente imagen. (Valencia E. V., 2012)

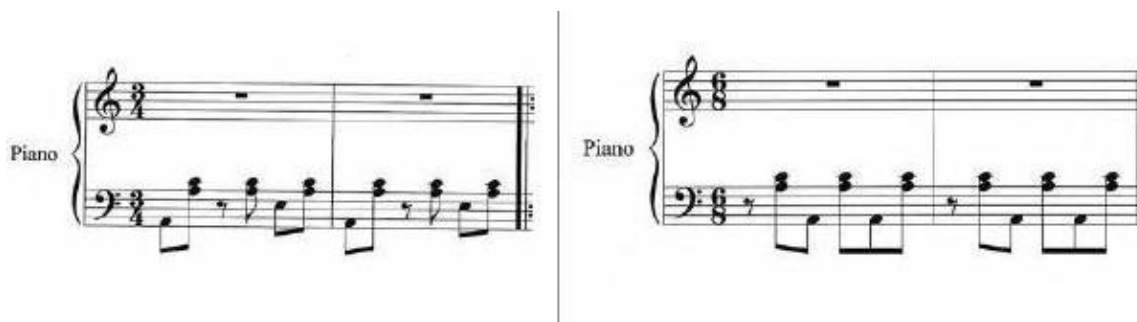


Ilustración 29 Acompañamiento en piano

Comparación de acompañamiento de mano izquierda en el piano en 3/4 y 6/8 (Valencia E. V., 2012)

- **MÉTRICA:** Como ya se ha mencionado, el primer Bambuco escrito y editado del cual se tiene referencia, es el del maestro Manuel García Párraga (1858) "*Aires Nacionales Neogranadinos Variados Para Piano*", el cual se encuentra escrito en métrica de 3/8. A partir de allí, distintos artículos y documentos apoyan y dan crédito a que la escritura correcta del Bambuco es a 3/4. (Francy Lizeth Montalvo López, 2005). Esta inclinación

acerca de la escritura se dio gracias al reconocido compositor colombiano Pedro Morales Pino quien también llevó Bambucos a la partitura escritos en 3/4 y otros compositores como él, también escribieron Bambucos a 3/4 como el caso de: Emilio Murillo, Francisco Cristancho y Oriol Rangel. En consecuencia, con el pasar de los años, desde los comienzos de la escritura del Bambuco, éste ha sido tema de discusión de distintos académicos del gremio musical, en donde argumentan la correcta forma de escribirlo; sin embargo, Montalvo López y Pérez Sandoval habla de la escritura en 6/8 que comienza a ser utilizada en la década de los ochenta, aportando dinamismo en su interpretación y escritura.



Ilustración 30 Bimetría del Bambuco (Sánchez, 2009)

Esta bimetría simultánea es mucho más evidente en el golpe de la tambora, como se ve a continuación:

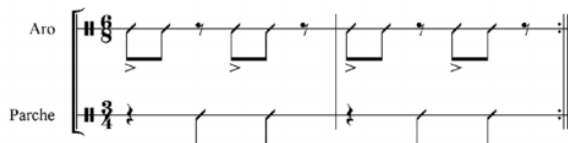


Ilustración 31 Bimetría en el golpe de la tambora (Sánchez, 2009)

- RITMO:** La discusión planteada anteriormente se origina principalmente por la ubicación de los acentos dentro del compás. (Gonzáles, 2015). En la actualidad este género musical es famoso por abordar las dos métricas en simultáneo: 6/8 y 3/4. En palabra de Zea Giraldo: *La bimetría es clave en el bambuco, ya que, aunque existe esta dualidad entre la escritura del bambuco, es característico de género la superposición rítmica entre algunos instrumentos en donde unos acentúan el 6/8 y otros el 3/4.* (GIRALDO, 2018)

6/8.	3/4.
Usualmente...	
El fraseo melódico coincide con el comportamiento natural de la métrica.	Puede ocurrir que el acento o fraseo melódico no coincida con el comportamiento métrico natural.
El cambio armónico ocurre en el primer pulso o contratiempo del mismo.	Los cambios armónicos pueden ir anticipados un tiempo.
El movimiento del bajo acentúa la segunda y cuarta corchea de la división del compás.	El bajo es recurrente en el primer y tercer tiempo; tiende a acentuar el primer tiempo de cada compás.

(GIRALDO, 2018)

Ilustración 32 Algunas diferencias entre 6/8 y 3/4

- **ARMONÍA:** El Bambuco como tal no tiene una estructura definida; sin embargo, hay patrones similares que se pueden encontrar dentro de la gama de compositores que han hecho música desde este género. Lo comúnmente utilizado en él, es la modulación entre sus partes, ya sea a su relativo, o hacia una de las regiones tonales cercanas a su respectiva tonalidad. Dentro de cada una de sus partes, es común la utilización de dominantes secundarias e intercambios modales junto con inversiones de los acordes. A continuación se muestra una síntesis hecha por Montalvo López y Pérez Sandoval (Francy Lizeth Montalvo López, 2005, pág. 107), en la cual se hace un resumen para la presente monografía:

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>
A Primer grado en menor	Dm	A Primer grado en menor	Dm	A Primer grado en menor	DM	A mayor	G
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	B Primer grado en menor	Dm	B Paso al relativo mayor	F	B mayor	G
C Paso a la paralela	D	C Paso a la paralela	D	C Paso a la paralela	D	C Paso a la subdominante	C/Cm ó Eb

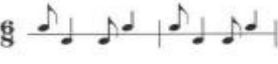
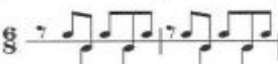
Ilustración 33 Estructuras armónicas en el Bambuco

bambuco	tiple		
	guitarra		

Ilustración 34 Acompañamientos de tiple y guitarra

(Efraín Franco Arbeláez, 2008, pág. 42)

TABLA 4. MOTORES Y VARIANTES RITMO-ARMÓNICAS

Nº	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
1	BAMBUCO	50	Maracas  Tiple  Guitarra 
2	BAMBUCO	51	Variante 1: Maracas  Tiple  Guitarra 
3	BAMBUCO	52	Variante 2: Maracas  Tiple  Guitarra 

(Duque, 2005)

Nº	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
4	BAMBUCO	53	Variante 3: Guitarra 
5	BAMBUCO	54	Variante 4: Guitarra 
6	BAMBUCO	55	Variante 5: Guitarra 
7	BAMBUCO	56	Variante 6: Guitarra 
8	BAMBUCO	57	Variante 7: Guitarra 

(Duque, 2005)

CAPÍTULO 3

5. DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN EN AIRE DE GUABINA Y BAMBUCO

En este capítulo se presentan dos composiciones en aires de Guabina y Bambuco creadas por el autor del presente documento monográfico, pensadas para estudiantes en formación de la cátedra de violín, las cuales recogen elementos característicos de los aires anteriormente mencionados.

Dichas composiciones contienen elementos de cierta dificultad técnica instrumental que se presentan de igual forma en los dos aires “Guabina y Bambuco” y que se incorporan dentro del discurso musical. A su vez se presentan una serie de ejercicios que acompañan las obras, pensados como recursos didácticos para la ayuda y solución de ciertas dificultades técnicas y musicales tanto de estas composiciones como de las futuras obras a las que se enfrente el instrumentista en formación en los aires ya mencionados. Como valor agregado se presenta un breve análisis musical de las obras compuestas.

5.1 GUABINA MI GUABINITA - Camilo Martínez (ver anexo partitura de Guabina mi Guabinita)

5.1.1 ANÁLISIS DE GUABINA MI GUABINITA - Camilo Martínez

- **INTRODUCCIÓN DE LA OBRA:** La introducción se desarrolla en un tempo “Lento ma non troppo” en donde la negra es igual a 100. En esta introducción la guitarra toma la primera sección de la melodía principal de la obra, haciendo acompañamiento a la misma con una textura homofónica dentro de las voces que la acompañan. A partir de allí, la melodía toma un desarrollo propio con un acompañamiento del violín.

Lento ma non troppo ♩ = 100

Violin

Acoustic Guitar

Ilustración 35 Fragmento de la obra "Guabina mi Guabinita"

- El acompañamiento del violín comienza en el compás cinco, el cual está hecho evocando el canto coral y la polifonía primitiva, utilizando tan solo dos acordes como se ve a continuación:

Ilustración 36 Fragmento de la obra "Guabina mi Guabinita"

- El rol acompañante del violín termina en el compás 13 y se ubica ahora la melodía principal en dicho instrumento, retomando el tema que había expuesto la guitarra previamente dándole un nuevo aire con algunas proposiciones nuevas. Allí mismo, la guitarra toma, en su acompañamiento, el ritmo característico de la Guabina.
- **ALLEGRO MOLTO:** En este fragmento, la negra es igual a 130.
- La guitarra, en el compás 29, hace dos compases de introducción.
- En el compás 31 (Tema A) se inicia la exposición del tema principal, utilizando parte del material rítmico-melódico expuesto en la introducción.

- El acompañamiento de la guitarra siempre va a ser igual tanto rítmicamente como armónicamente; por un lado, las dos negras y dos corcheas en el compás de $\frac{3}{4}$ se mantiene, y por el otro, siempre va a estar en las funciones de I y V.



Ilustración 37 Acompañamiento de la guitarra en "Guabina mi Guabinita"

- En el compás 39 (Tema B), el violín desarrolla el tema utilizando intervalos de 8vas y 6tas.
 - En el compás 47, aparece el (Tema A)
 - En el compás 57, aparece el (Tema C)
 - Por último, en el compás 73 hay una re exposición (Tema A).
- **FORMA:** La forma **A-B-A-C-A** del tema "Guabina mi Guabinita" obedece a la forma en que eran cantadas las Guabinas anteriormente; pues como sabemos, es un aire musical vocal que se acompaña con ritmo de torbellino. En otras palabras, está en forma de Rondó, en donde siempre se retoma el tema A para dar paso al siguiente tema.
 - **DESARROLLO TÉCNICO MUSICAL:** En la obra "Guabina mi Guabinita" se presentan algunas dificultades técnico-musicales; por ello, el compositor produce una serie de cinco (5) ejercicios pensados con el objetivo de trabajar, en cada uno, alguna de las dificultades que se presentan dentro de la obra y así poder ayudar a dar solución a los problemas técnicos presentes en la misma. A continuación, se explica cada uno de los ejercicios formulados para la ayuda del intérprete:

5.1.1 EJERCICIO #1:

Este ejercicio está pensado para ayudar a solucionar el cambio a segunda posición, el cual se presenta en la melodía de la introducción:



Ilustración 38 Compás 4 y 5 Ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Guabina mi Guabinita)

Para hacer más fácil este cambio, se piensa en llegar a él a través de grados conjuntos. Como se puede observar este pasaje también puede ser tocado en otra posición, pero para efectos del estudio de la segunda posición, se recomienda al estudiante y al tutor NO obviar las digitaciones indicadas ya que se han pensado intencionalmente así para ayudar al estudiante en su estudio y solución del cambio de posición. El ejercicio tiene un trabajo de cambio de primera a segunda posición de forma ascendente, así como también de forma descendente.



Ilustración 39 Compás 6 y 7 Ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Guabina mi Guabinita)

La melodía en el violín expuesta en la introducción, no presenta mayor grado de dificultad, pues la tesitura que se maneja no es alta (como vemos en la imagen, llega hasta un do 5 y las figuras

rítmicas no son complejas: negras, corcheas y blancas). En esta sección hay un cambio a segunda posición, el cual es el objeto de este primer estudio.

5.1.2 EJERCICIO #2

Este ejercicio trabaja el trazo del arco(corto y largo)y la forma de desarrollarlo.

ejercicio de corto y largo

Violin I
Estudiante

Violin II
Profesor

Ilustración 40 Compás 1 y 2 Ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Guabina mi Guabinita)

Como se puede observar, este ejercicio está diseñado para que el profesor intervenga activamente con el estudiante desde el acompañamiento; de esta forma es más fácil para el estudiante entender el ritmo y la articulación a partir de la escucha y el ensamble. Tanto estudiante como profesor deben ejecutar el ejercicio en la mitad del arco, cuidando en mantener la misma articulación y cantidad del mismo.

Vln. I

Vln. II

Ilustración 41 Compás 9,10 y 11 ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Guabina mi Guabinita)

En esta sección del ejercicio se encuentra “el contraste”, pues buscamos un arco largo con recuperación. El acompañamiento está pensado en ayudar al estudiante a tener claros los tiempos que debe durar y ser exacto con el acompañamiento. En el acompañamiento se puede evidenciar el ritmo característico de la Guabina, en donde existe un contraste en la articulación para que pueda ser más visible. Se recomienda utilizar todo el arco al tocar las blancas.

5.1.3 EJERCICIO # 3

Este ejercicio se utiliza para ayudar a solucionar el pasaje de octavas que se encuentra, en la obra, en el compás 39. Está dividido en cuatro etapas progresivas para ayudar a la mano izquierda del intérprete, a encontrar la posición adecuada al momento de hacer octavas. En el violín hacer octavas es igual a tocar dos cuerdas consecutivas, con los dedos índice y meñique (1 y 4 respectivamente) cada uno en una cuerda.

En este ejercicio se pretende ayudar a encontrar la afinación precisa de cada nota. Para esto, primero se debe tocar solo una de las notas (a pesar de estar presionando las dos con la mano izquierda, hacer sonar una cuerda a pesar de estar presionando las dos); así, será más fácil identificar la afinación correcta de las dos notas que forman el intervalo. Para identificar qué nota debe sonar y cuál no, se pone en forma de rombo la nota que no debe sonar (No debe olvidarse que ésta, sin embargo, debe estar presionada).

Ilustración 42 Compás 1 y 2 Ejercicio #3

(Ver anexo ejercicio #3 Guabina mi Guabinita)

En la primera fase, como se ve en la imagen anterior, los intervalos de octava se forman entre el estudiante y el profesor. La ayuda del profesor está pensada para que el estudiante, al enfrentarse a las octavas, tenga una referencia clara y certera al momento de hacerlo; además de la referencia auditiva, el estudiante tiene una sensación inicial en su mano izquierda de la colocación de la mano, y así va memorizando la posición exacta de los dedos que están sonando (en este caso es el dedo índice o dedo 1).



Ilustración 43 Compás 9 y 10 Ejercicio #3

(Ver anexo ejercicio #3 Guabina mi Guabinita)

Aquí se observa que hay una misma intensidad cambiando el dedo que suena y con el apoyo sonoro del docente en la otra nota del intervalo. Al tener un referente sensitivo en la primera fase del ejercicio, el estudiante tiene una guía posicional en el diapasón del violín para la guía del dedo meñique (dedo 2).



Ilustración 44 Compás 17 y 18 Ejercicio #3

(Ver anexo ejercicio #3 Guabina mi Guabinita)

En esta parte del ejercicio, el estudiante tiene un poco más de independencia, aunque el profesor sigue acompañándolo. Aquí se toman las notas de la octava tocando primero el bajo, después la nota aguda para tener referencia auditiva de cómo deben sonar, para seguidamente tocarlas en acorde.



Ilustración 45 Compás 25 y 26 Ejercicio #3

(Ver anexo ejercicio #3 Guabina mi Guabinita)

En la parte final de este ejercicio, se tocan las octavas de manera simultánea; el silencio del último tiempo del compás está pensado para que el estudiante tenga un tiempo para acomodar sus dedos, y ejecutar el acorde siguiente.

5.1.4 EJERCICIO # 4

Este último ejercicio está pensado como el anterior, pero en este caso se encuentran intervalos de sextas, terceras y octavas. El procedimiento para el acercamiento técnico es igual que en el proceso anterior de las octavas. Allí se hace un trabajo especificando el compás del pasaje en la obra, trabajando cada cambio de acorde.

Violin I
Estudiante

Violin II
Profesor

Ilustración 46 Compás 1,2,3 y 4 Ejercicio #4

(Ver anexo ejercicio #4 Guabina mi Guabinita)

Vln. I

Vln. II

Ilustración 47 Compás 41,42, 43 y 44 Ejercicio #4

(Ver anexo ejercicio #4 Guabina mi Guabinita)

Como se ve en las imágenes anteriores, se hace un trabajo similar al ejercicio anterior en cada intervalo del pasaje trabajado; además, se tiene la referencia auditiva del segundo violín. La afinación de los intervalos, de esta forma, se da de una forma más natural cuando se llegue el momento de hacerlos completos.

5.1.5 EJERCICIO # 5

En este ejercicio, se trabajan además de las dobles cuerdas, los cambios de posición. Esta combinación hace más difícil el pasaje. Pero el ejercicio está pensado gradualmente para alcanzar su nivel de dificultad. (Ejercicio 5.1)



Ilustración 48 Compás 1 y 2 Ejercicio #5

(Ver anexo ejercicio #5 Guabina mi Guabinita)

5.2 BAMBUCO MI BAMBUQUITO - Camilo Martínez

5.2.1 ANÁLISIS DE BAMBUCO MI BAMBUQUITO - Camilo Martínez

Este bambuco está pensado a tres partes A-A-B-C-A. Cada parte está pensada a manera de pregunta respuesta, o antecedente y consecuente. En otras palabras, cada parte está construida de dos frases, que a su vez están construidas por dos semi frases, tal y como vemos a continuación:

PREGUNTA

-----PREGUNTA----- ----- RESPUESTA-----

Ilustración 49 Compás 1 al 8 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"

(Ver anexo Bambuco mi Bambuquito)

RESPUESTA

-----PREGUNTA----- ----- RESPUESTA-----

Ilustración 50 Compás 9 al 16 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"

(Ver anexo Bambuco mi Bambuquito)

Este Bambuco al ser pensado para los entornos educativos, no tiene gran riqueza armónica; precisamente la simplicidad de ésta obliga al violinista a que la interprete con mayor rigurosidad

en cuanto a la afinación y al sonido, pues la sencillez de la armonía permite la distinción de las notas.

A la parte C la antecede un puente de dos compases, anticipando la modulación al modo menor. Compás 39 y 40

This musical score shows measures 38 to 43 for Violin and Guitar. The Violin part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Guitar part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes. Chord symbols 'Am', 'E', 'A', and 'E' are written below the guitar staff at measures 39, 40, 41, and 42 respectively. A red double line is drawn under the first measure of the guitar part.

Ilustración 51 Compás 38 al 43 de la obra "Bambuco mi Bambuquito"

(Ver anexo Bambuco mi Bambuquito)

El acompañamiento de la guitarra contiene elementos muy característicos del género, como el silencio de corchea al inicio del compás y el bajo ubicado en el pulso dos y tres (si se ve a $\frac{3}{4}$).

This musical score shows measures 39 to 40 for the Guitar. It highlights the characteristic accompaniment pattern, starting with a half rest (silence) in the first measure of each measure. The bass line is positioned on the second and third beats of the 3/4 measure. Chord symbols 'A' and 'E' are written above the staff at measures 39 and 40 respectively.

Ilustración 52 Acompañamiento de la guitarra en "Bambuco mi Bambuquito"

El movimiento del bajo está entre la fundamental y la quinta de la función, en donde adquiere un movimiento más melódico.

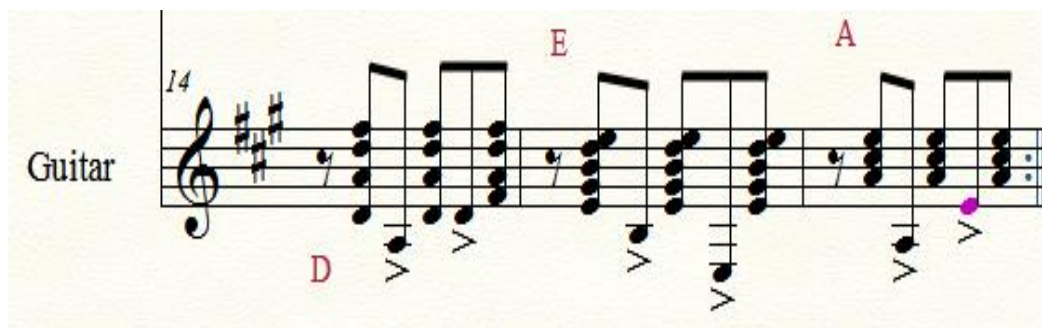


Ilustración 53 Movimiento del bajo en la guitarra

DESARROLLO TÉCNICO MUSICAL:

En la obra “Bambuco mi Bambuquito” se plantean algunos retos técnicos, para los cuales se han pensado 4 ejercicios para afrontar las dificultades de ejecución a la hora de interpretar la obra. Cada uno de estos ejercicios será explicado a continuación para guiar el proceso del intérprete.

5.2.1 EJERCICIO #1

En este ejercicio se trabajan los compases 3 y 4. Allí se encuentra uno de los elementos característicos de este género y el cual estará presente en toda la obra; la síncope. Este ejercicio también presenta dobles cuerdas, lo cual dificulta el pasaje. Como primera instancia se intenta clarificar el ritmo de la melodía a través de la subdivisión que toca el violín II que es ejecutado por el docente guía; así quien se encuentre en este proceso, podrá identificar con claridad la ubicación correcta de las notas en la síncope.



Ilustración 54 Compás 1 y 2 del ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Bambuco mi Bambuquito)

Como se dijo anteriormente, las dobles cuerdas hacen crecer la dificultad del pasaje. Para esto el estudiante debe tocar el pasaje sin dobles cuerdas y el docente debe tocar las cuerdas que el estudiante omite, dando una sensación sonora de “tocar el pasaje como está escrito”; de esta forma, el estudiante además de tener claridad rítmica sobre la síncopa, tiene un referente de la ubicación de las dobles cuerdas.



Ilustración 55 Compás 3 y 4 del ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Bambuco mi Bambuquito)

A continuación, se recomienda comenzar a unificar las dobles cuerdas. Para esto se hace un trabajo similar al que se hizo con la obra “Guabina mi Guabinita”. Se interpreta el pasaje como está escrito, pero omitiendo la sonoridad de una cuerda con el arco. Para la mano izquierda es obligación ejecutar las dobles cuerdas. De esta manera el estudiante puede tener claridad auditiva de cada una nota de las notas de las dobles cuerdas, permitiéndole trabajarlas así por separado para su correcta afinación, ofreciéndole además un acercamiento a la sensación de poner los dos dedos en la mano izquierda sobre el diapason del violín.; así las notas que tienen forma de rombo, se digitan con la

mano izquierda, pero no deben sonar (Este proceso se repite con cada una de las notas de las dobles cuerdas).



Ilustración 56 Compás 9,10,11 y 12 del ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Bambuco mi Bambuquito)

Después de haber hecho este proceso, el estudiante ejecuta las dobles cuerdas en ritmo de negras y haciendo un “Stop” entre la nota que no tiene dobles cuerdas y las que sí. De esta manera se trabaja la mano que maneja el arco (mano derecha) y ella tendrá claridad de los movimientos al momento de tocar dobles cuerdas en el pasaje. Cuando el profesor guía considere, el estudiante volverá a ejecutar el pasaje en negras SIN el “Stop”.



Ilustración 57 Compás 13, 14, 15 y 16 del Ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Bambuco mi Bambuquito)

En la parte final de este ejercicio el estudiante debe tocar el pasaje como está escrito incluyendo el ritmo y el profesor guía tocará la subdivisión para que el estudiante tenga una ayuda en la ejecución

de las síncopas. (Se debe respetar el silencio ubicado en la parte del docente. Únicamente debe sonar el fa# del violín del estudiante).



Ilustración 58 Compás 17 y 18 del Ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #1 Bambuco mi Bambuquito)

5.2.2 EJERCICIO #2

Este ejercicio también aborda las dobles cuerdas, pero en esta ocasión está acompañado de un cambio de posición, el cual aumenta la dificultad. Como primera instancia se trabajan por separado cada dedo de las dobles cuerdas, como se trabajó en el anterior ejercicio.

Ilustración 59 Compás 1, 2, 3 y 4 del Ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Bambuco mi Bambuquito)

Como se puede apreciar, se trabajan los dedos por separado sonando así las notas reales. Las notas con forma de rombo no suenan; sin embargo, ayudan al instrumentista a acercarse a la sensación de tocar doble cuerda en su mano izquierda, estimulando una memorización posicional.

Como segunda instancia se trabaja el cambio de intervalos. En este caso, el intervalo de sexta menor a octava justa. Vale la pena recalcar el papel del docente, el cual es fundamental para guiar auditivamente al estudiante. El maestro puede realizar las observaciones, al estudiante, que él crea convenientes según cada caso.

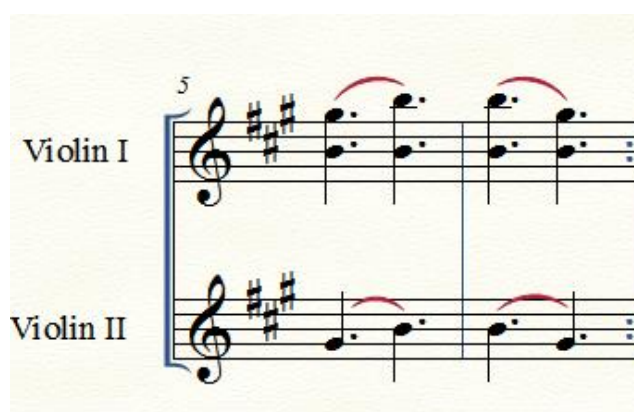


Ilustración 60 Compás 5 y 6 del ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Bambuco mi Bambuquito)

En esta tercera parte del ejercicio, se trabaja el cambio de posición con la preparación anticipada de los dedos para la ejecución de las dobles cuerdas. La preparación de los dedos ayudará a la precisión en la afinación.

Violin I

Violin II

Ilustración 61 Compás 7,8,9 y 10 del Ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Bambuco mi Bambuquito)

Por último, se hace una combinación de las dos fases vistas anteriormente, haciendo hincapié en los silencios que se presentan para la acomodación correcta de los dedos. Seguidamente se procede a tocar el pasaje como se encuentra escrito en la partitura.

Vln. I

Vln. II

Ilustración 62 Compás 11,12, 13, 14 y 15 del ejercicio #2

(Ver anexo ejercicio #2 Bambuco mi Bambuquito)

5.2.3 EJERCICIO #3

Como se conoce, para los instrumentistas de cuerda frotada puede llegar a ser muy difícil los cambios de cuerda y aún más, cuando hay una cuerda que saltar. Este ejercicio se enfoca a los cambios de cuerda que se presentan en el compás 21 de la obra. Se enfatiza en el trabajo de la mano derecha, quien es la que lleva la mayor responsabilidad en la producción y calidez del sonido en la ejecución (No obstante, sin desconocer la responsabilidad de la mano izquierda en cuanto a la afinación y articulación para la producción del sonido)

Para trabajar este ejercicio se piensa en una escala descendente en la cuerda E del violín y una escala ascendente en la cuerda G; cada cuerda se toca alternando con la otra. Es importante cuidar que no suenen las cuerdas que se encuentran en el medio. El cambio se debe hacer sin levantar el arco de las cuerdas.



Ilustración 63 Compás del 3 al 10 del Ejercicio #3

(Ver anexo ejercicio #3 Bambuco mi Bambuquito)

El segundo violín hace un acompañamiento con una escala ascendente en síncope, la cual se piensa con el ánimo de ayudar al violín primero armónicamente, para una ubicación tonal auditiva más clara que se verá reflejada en la ubicación de los dedos para una correcta afinación.

La segunda parte del ejercicio está enfocada al desarrollo de la agilidad que debe haber en los saltos de cuerda para una fluidez en la ejecución del pasaje a trabajar. Para esto se hace una subdivisión rítmica, obligando a que el salto de las cuerdas sea más rápido.



Ilustración 64 Compás 17 al 20 del Ejercicio #1

(Ver anexo ejercicio #3 Bambuco mi Bambuquito)

Los puntos suspensivos indican que el dedo debe permanecer en dicha nota, hasta que hayan terminado los puntos; esto se piensa con el ánimo de tener una referencia posicional en el diapasón del violín para que ayude a conseguir la afinación correcta, la cual está apoyada por el segundo violín.

5.2.4 EJERCICIO #4

En este ejercicio se busca fortalecer el manejo del arco con respecto a los cambios de cuerda, sin olvidar la ubicación que deben adoptar los dedos según la posición y tonalidad en que el violinista se encuentre. Ahora bien, viendo la dificultad del pasaje y sus características disposicionales en la obra, se recurre a un ejercicio técnico utilizado por el maestro Camilo Guevara en su cátedra de violín aprendida de su maestro LavardSkou-Larsen en el Instituto del Mozarteum (Institución ubicada en Zalsburgo, Austria fundada en 1841); complementando algunos de los ejercicios propuestos por el maestro Camilo Guevara, se permite una mayor exploración del manejo de arco a partir de combinaciones de ligadura.

En palabras de Violeta Hemsy

La exposición reiterada a los fenómenos sonoros y musicales, dentro de un contexto afectivo, provoca en los individuos una progresiva sensibilización respecto de aquéllos. Se dice que alguien es musical o está musicalizado cuando responde al estímulo sonoro (absorción) y se expresa sonoramente (proyección) de manera espontánea. Un proceso educativo musical implica, por lo tanto, una multiplicidad de procesos de apropiación, expresión y aprendizaje, a partir de la práctica y la vivencia musical, integrando, por una parte, la absorción de nuevos materiales y experiencias, y por otra, el desarrollo de las potencialidades musicales e integrales, innatas y adquiridas, del educando. (Hemsy, 2002, pág. 141)

Como se puede apreciar, Hemsy hace un énfasis en la inmersión y la escucha reiterada de los fenómenos musicales para los procesos musicales logrando una “absorción” de conocimiento y posteriormente una “proyección” del mismo. Al ser el violín parte de la familia de los instrumentos de cuerda frotada y NO pertenecientes a los de la Región Andina, poca música se ha escrito pensada en las posibilidades sonoras y técnicas de este instrumento desde estas músicas.

CONCLUSIONES

El presente trabajo brinda la posibilidad de iniciar un acercamiento, de los estudiantes de violín en formación, a las músicas Andinas Colombianas; rompiendo así la brecha existente entre “lo académico” y “lo popular” generando posibilidades musicales, de repertorio y un enriquecimiento sonoro.

El estudio de las características principales de los géneros escogidos deja ver la gran riqueza musical que posee el territorio Andino Colombiano, del cual vale la pena proveerse, para buscar en ellas herramientas musicales que ayuden a los interpretes del violín y otros instrumentos de cuerda frotada a solventar dificultades tanto técnico instrumentales como musicales.

En la actualidad musical de nuestro país, el estudio del violín y los instrumentos de cuerda frotada, parten de las músicas europeas. Esta investigación ofrece otras posibilidades musicales y de repertorio que pueden ser utilizados en la formación de los violinistas para su crecimiento musical, instrumental, conocimiento y reconocimiento de su tradición cultural.

Este trabajo también es un intento por destacar la importancia de la Creación en la Composición, como herramienta pedagógica, siendo capaz de proveer música enfocada a solventar diferentes “inconvenientes” que están presentes dentro del proceso de aprendizaje del instrumento.

Para los pedagogos violinistas, es una invitación, a explorar otras herramientas didácticas diferentes a las “tradicionales” dentro de la enseñanza musical, para el enriquecimiento y crecimiento musical, instrumental y personal de sus estudiantes.

Bibliografía

- Cañon, P. F. (2013). *EL BAJO ELÉCTRICO EN EL GENERO BAMBUCO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA*. BOGOTÁ.
- Ceballos Ramírez, C. D. La guitarra electrica en la música latinoamericana. (*monografía*). universidad Pedagogica Nacional, Bogotá.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. Bogota: Banco de la Republica.
- Doncel, J. L. (2016). La Investigación Artistica en las enseñanzas superiores. *cuadernos de bellas artes* (47).
- Duque, L. F. (2005). *Música Andina Occidental Entre Bambucos y Pasillos*.
- Efraín Franco Arbeláez, N. L. (2008). Músicas Andinas de Centro Oriente ¡viva quien toca! cartilla de iniciación musical. *cartilla de iniciación musical del ministerio de cultura*.
- Estévez, H. A., Cabanzo, F., Delgado, T. C., Salgar, O. A., Soto, A. S., & Salamanca, J. (Enero - Junio de de 2018). Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 281-294.
- Francy Lizeth Montalvo López, J. A. (2005). *"Aplicación de conceptos de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana"* Ministerio de cultura.
- Fundación Bat. (s.f.). *fundación BAT*. Recuperado el 08 de 05 de 2019, de <https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=111&id=590>
- GIRALDO, N. A. (2018). *INTERPRETACIÓN DE DOS COMPOSICIONES PARA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA: BAMBUCO-JAZZ Y BULLERENGUE-FUNK*. Bogotá.
- Gomez, C. A. (2013). *Guabina "gogia y el sapito" Pasillo "el abuelo" Obras para banda sinfonica nive 1 y 2*. Bogota.
- Gonzáles, F. A. (2015). *EL BAMBUCO AL PIANO. PRINCIPALES CARACTERISTICAS MUSICALES EN 4 BAMBUCOS*. bogota.
- González, M. V. (2018). *Imágenes de danza del siglo XIX en Colombia, una narrativa visual para la danza folclórica*. Bogotá.
- Grupo de Música de la Dirección de Artes ministerio de cultura. (2005). *Al son de mi tierra - Músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá.
- Ibañez, P. M. (2014). *Cronicas de Bogotá (tomo I)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá: Instituto Distrital de las Artes–Idartes.
- ITM Instituto Tecnológico Colombiano. (04 de julio de 2016). *youtube*. Recuperado el 18 de Agosto de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=Vaih1qnaei4>
- María Victoria Casas Figueroa, O. C. (2015). Investigación musical. *Ricercare*, 32.
- Martínez, F. (2009). *Czerny aplicado a la música colombiana*. Bogotá: Universidad Pedagogica Nacional.
- Mejía, I. S. (2010). *Geografía económica de la*. Cartagena de Indias.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *a contratiempo*, 7-11.
- Miñana, C. (1987). Rítmica del Bambuco en Popayán. *A contratiempo*, 46-55.
- Morales, g. A. (1/09/2003). *A B C del Folklore Colombiano*. panamericana.
- Morales, G. A. (1983). *compendio general del Folklore Colombiano*.

- Morales, G. A. (1973). Nuestra Música Mestiza. *La Música Folklórica Colombiana* , 57-91.
- Moure, J. M. (2015). *reminiscencias escogidas de la santafé de Bogotá*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia.
- Ortega, G. H. (2012). *Bases sobre el acompañamiento rítmico- armónico de los ritmos andinos colombianos*. Medellín.
- REY, O. L. (2018). *DESDE LA TRADICIÓN ORAL HACIA LA ACADEMIA (Cuatro estudios en diferentes niveles de dificultad para tiple requinto, tiple y guitarra, con aspectos característicos de la armonía usada en dos obras de Miles Davis, en los géneros pasillo y bambuco)*. Bogotá.
- Riveros, A. (1975). Cantemos con el Tiple. *biblioteca del campesino* , 17.
- Sampieri, R. H. (2013). *Metodología de la Investigación*. Mexico D.F.: Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana.
- Sánchez, S. A. (2009). *refelxióh historica de las formas de escritura musical del bambuco. concervatorio del tolima* , 115-130.
- Sena. (s.f.). Nataga. *instrumentos musicales autoctonos* . Ibage , Tolima, Colombia.
- simus. (s.f.). *simus*. Recuperado el 19 de 08 de 2019, de <http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/Eje/3>
- Tascon, L. (1961). *Diccionario de provincialismos y barbarismos del Valle del Cauca y quechuismos en Colombia*. Cali: Biblioteca Universidad del Valle.
- Tobón, M. E. (2004). Bandola, Tiple Y Guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la revista* , 44-68.
- Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. 71.
- Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos:de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música cultura y pensamiento* (4), 70.
- Villamil, A. (2013). *Guitarra Colombiana: Explorando la música a través de la guitarra*. eka music.

ANEXOS

Score

Guabina mi guabinita

Camilo Martinez

Lento ma non troppo $\text{♩} = 100$

Violin

Acoustic Guitar

Vln.

Ac.Gtr.

Vln.

Ac.Gtr.

Vln.

Ac.Gtr.

Violin

Acoustic Guitar

Vln.

Ac.Gtr.

Vln.

Ac.Gtr.

Vln.

Ac.Gtr.

Score

Gabina mi guabinita

Ejercicio #1

Camilo Martinez

Ejercicio para trabajar el cambio de 1ra a 2da posición.

Violin

Vln.

- Se manejan intervalos de 2M, 2m, 3 M, 3m y 5J.
- Se trabaja cambio de 1ra a 2da posición, y viceversa.
- Siempre la calidad de sonido debe permanecer en toda la ejecución.
- Maneje siempre el centro del arco. (poner imagen)

Score

Guabina mi guabinita

ejercicio #2

Camilo Martinez

ejercicio de corto y largo

Violin I Estudiante

Violin II Profesor

f

f

Vln. I

Vln. II

p

p

Vln. I

Vln. II

f

f

Vln. I

Vln. II

p

p

2

Guabina mi guabinita

Vln. I

Vln. II

p

p

Score

Guabina mi guabinita

Ejercicio # 3

Camilo Martinez

Ejercicio para el trabajo de octavas

Estudiante Violin I

Profesor Violin II

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

- Se recomienda que al tocar cada segmento del ejercicio utilizar todo el arco, siempre con buena calidad sonido.
- Después de hacer el ejercicio como esta escrito, se recomienda estudiarlo haciendo todas las notas hacia abajo, haciendo reposición de arco siempre.
- Las notas que tienen forma de rombo, significa que se pone el dedo, pero no debe sonar.
- La segunda voz esta pensada para que el profesor guíe la afinación del estudiante.

Score

Guabina mi guabinita

Ejercicio #4

Camilo Martinez

Violin I
Estudiante

Violin II
Profesor

compás 57

Vln. I

Vln. II

13

Vln. I

Vln. II

19

Vln. I

Vln. II

Compás 58

24

Vln. I

Vln. II

2 Guabina mi guabinita

2 1

29

Vln. I

Vln. II

33

Vln. I

Vln. II

41

Vln. I

Vln. II

compás 59

47

Vln. I

Vln. II

53

Vln. I

Vln. II

The musical score is for Violin I and Violin II, spanning measures 29 to 53. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system (measures 29-32) includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'compás 59' marking. The second system (measures 33-36) features a key signature change to F major (one flat) in measure 33. The third system (measures 37-40) includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'compás 59' marking. The fourth system (measures 41-44) includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'compás 59' marking. The fifth system (measures 45-48) includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'compás 59' marking. The title 'Guabina mi guabinita' is written above the first system.

Guabina mi guabinita

3

59

Vln. I

Vln. II

compás 60

63

Vln. I

Vln. II

71

Vln. I

Vln. II

77

Vln. I

Vln. II

- Las notas que tienen forma de rombo significa que se debe poner el dedo pero no se debe tocar con el arco.
- La segunda voz está pensada para guiar al estudiante auditivamente.
- El buen sonido siempre debe prevalecer.

Score

Ejercicio # 5

Guabina mi guabinita

Camilo Martinez

Violin I

Violin II

1. I

II

2. I

II

3. I

II

13

The musical score is written for Violin I and Violin II. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4, the second system shows measures 5-8, and the third system shows measures 9-12. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes fingerings (numbers 1-4) and bowings (up and down bows) for each note. The Violin I part is in the treble clef, and the Violin II part is in the treble clef. The first system is labeled 'Violin I' and 'Violin II'. The second system is labeled '1. I' and 'II'. The third system is labeled '2. I' and 'II'. The fourth system is labeled '3. I' and 'II'. The measure numbers 1, 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems.

2

Ejercicio # 5

17

Vln. I

Vln. II

25

Vln. I

Vln. II

33

Vln. I

Vln. II

- Como ya hemos visto en los ejercicios anteriores, las notas que tienen forma de rombo significa que se digita la nota, pero no se hace sonar con el arco.
- En la seccion # 5 del ejercicio, o compas 17, el docente deja de tocar estudiante. Si aun se dificultan los acordes se recomienda hacer un stop antes de tocar el tercer tiempo, osea el acorde, como preparacion del mismo.

Score

Bambuco Mi Bambuquito

Camilo Matinez

The musical score for "Bambuco Mi Bambuquito" by Camilo Matinez is presented in a system of six staves, grouped into three pairs. Each pair consists of a Violin (Vln.) staff and a Guitar (Gtr.) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated at the beginning of their respective staves. The Violin parts feature melodic lines with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The Guitar parts provide harmonic support with chords (A, E7, D) and rhythmic patterns, including slurs and accents. The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

Violin

Guitar

Vln.

Gtr.

Vln.

Gtr.

Vln.

Gtr.

2 Вамоуко ми Вамоукино

Vln. 30

Gtr. 30

Vln. 26

Gtr. 26

Vln. 31

Gtr. 31

Vln. 37

Gtr. 37

Vln. 42

Gtr. 42

mp

mf

f

mp

mf

f

f

Bm

E7

A

E7

A

D/A

G#

Bm

D

E7

A

Bm

E7

A

Bambuco Mi Bambuquito

3

46

Vln.

Gtr.

Am

E7

Dm

p

51

Vln.

Gtr.

E7

53

Vln.

Gtr.

B7

E7

f

59

Vln.

Gtr.

A

E7

A

mf

63

Vln.

Gtr.

D

E7

p

p

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Bambuco Mi Bambuquito". The score is written for Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.) in 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system (measures 46-50) shows the Vln. playing a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The Gtr. plays a rhythmic accompaniment with chords (Am, E7, Dm) and a dynamic marking of *p*. The second system (measures 51-52) continues the Vln. melody and Gtr. accompaniment with an E7 chord. The third system (measures 53-54) features a more active Vln. melody and Gtr. accompaniment with B7 and E7 chords, and a dynamic marking of *f*. The fourth system (measures 59-62) shows the Vln. playing a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 1, 0). The Gtr. plays a rhythmic accompaniment with chords (A, E7, A) and a dynamic marking of *mf*. The fifth system (measures 63-66) continues the Vln. melody and Gtr. accompaniment with D and E7 chords, and a dynamic marking of *p*. The score ends with a final measure (66) where the Vln. plays a melodic line and the Gtr. plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Score

Bambuco mi bambuquito

Ejercicio #1

Camilo Martinez

Violin I
Estudiante

Violin II
Profesor

compás #3 y #4

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

- Las notas que esten en forma de rombo quiere decir que se pone el dedo, pero no suena. No se toca con el arco.
- los primeros cuatro compases estan pensados para afianzar su ritmo, y ubicar las sincopas.
- siempre la claidad en la ejecución. debe prevalecer, junto al buen sonido

Score

Bambuco mi bambuquito

Ejercicio #2

Camilo Martinez

Violin I Estudiante

Violin II Profesor

compás 7 y 8

Vln. I

Vln. II

- Ejercicio para las dobles cuerdas con cambio de posición (III a I).
- Se trabajan intervalos de 6ta mayor y menor, e intervalos de 8va.
- Se recomienda trabajarlo en el orden puesto, pues esta pensado en el desarrollo progresivo.
- Las notas con forma de rombo quiere decir que se debe poner el dedo en la nota, pero no suena; no se toca con el arco.

Score

Bamuco mi bambuquito

Ejercicio #3

Camilo Martinez

salto de cuerda

Violin I
Estudiante

Violin II
Profesor

compás 21

7 4

Vln. I

Vln. II

14 4 3 2 1

0 1 1 2 3 4

20 0 4 0 4 3 2 1 4

1 1 2 3 0 4 0

2 Bamaco mi bambuquito

Vln. I

Vln. II

- La calidad de sonido de cada nota debe prevalecer
- Los saltos de cuerda se deben hacer sobre las cuerdas. En ningún momento el arco se retira de las cuerdas pasar de una cuerda a otra.
- Se recomienda metrónomo y aumentar la velocidad después del dominio del ejercicio.
- Los números con puntos suspensivos significa que se debe mantener el dedo puesto en la nota hasta que los puntos desaparezcan.

Score

Bambuco mi Bambuquito

Ejercicio #4

Camilo Martinez

Violin

compta 30

4 4 4 4

1..... 2..... 3..... 4..... simile

6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

12

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

18

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

24

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

II posición

29

1..... 2..... 3..... 4..... simile

35

41

2

Bambuco mi Bambuquito

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

- Los numeros con puntos suspensivos significa que se debe mantener el dedo puesto en la nota hasta que los puntos desaparezcan.
- El buen sonido y la claridad se deben mantener en todo el ejercicio.
- Poco movimiento del codo en los cambios de cuerda.