

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)

OSCAR LEANDRO NAVARRO REY

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA.

BOGOTÁ, 2018

DESDE LA TRADICIÓN ORAL HACÍA 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)

Presentado por:

OSCAR LEANDRO NAVARRO REY

Cod. 2012175029

Monografía presentada para optar al título de Licenciado En Música

Asesor específico:

OLGA LUCIA JIMÉNEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA.

BOGOTÁ, 2018

AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento especial para mi núcleo familiar, mis padres y mis hermanas, quienes con su apoyo incondicional me han demostrado que todo en la vida se puede siempre que la familia este unida y se persigan buenos propósitos.

A mi padre por haberme inculcado el quehacer musical desde que tengo conciencia, por haberme permitido entrar a este mágico mundo de experiencias y sensaciones que se quedan en la mente. Por darme todo su apoyo cada vez que lo necesité.

A mi madre por ser tan buena persona, compañera y confidente, por darme tan buenos consejos cuando más los necesito, por darme buenos ejemplos en la vida, y por formarme como una persona integral.

A mi segunda familia, mis tíos Uldarico Navarro y Paola Pardo, quienes me acogieron en su hogar como a un segundo hijo, y a mi primo Camilo Navarro por darme la posibilidad de tener un tercer hermano cuando más lo necesite.

Mil gracias a profesores y compañeros de la Universidad Pedagógica Nacional por tantas enseñanzas a través de la carrera, especialmente a mi asesora Olga Lucia Jiménez por sus buenos consejos, que hicieron realidad la culminación de este trabajo, a todos muchas gracias.



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 PEDAGÓGICA NACIONAL. FACULTAD DE BELLAS ARTES.
Título del documento	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)
Autor(es)	Navarro Rey, Oscar Leandro
Director	Jiménez, Olga Lucia
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 164 pág.
Unidad Patrocinante	FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
Palabras Claves	Tiple requinto, Tiple, Guitarra, Bambuco, Pasillo, Composición, Estudio, Investigación Creación, Trio Típico Colombiano, Miles Davis, Armonía Moderna, Análisis Musical, Forma, Tradición Oral.

2. Descripción

Monografía presentada para optar al título de Licenciado en Música.
Propuesta de creación musical, donde el autor compone una serie de estudios para el formato de trio típico colombiano, formado en este caso en particular por (tiple requinto, tiple y guitarra), a partir de la revisión documental y posterior categorización de los aspectos históricos y musicales de los géneros pasillo y bambuco. Seguido de la revisión documental del trio típico colombiano como elemento destacado en la conservación y difusión de la música andina colombiana, rescatando la labor del tiple requinto como instrumento opcional dentro de este formato. Como tercer paso, se realizó la descripción del término Armonía Moderna que conecta con la biografía de Miles Davis, destacado músico de Jazz del cual se tomaron dos obras en particular que fueron sometidas a análisis musical. El cuarto paso, consistió en el análisis musical de dos bambucos y dos pasillos como fuente principal para la recolección de elementos musicales destinados a la composición de los cuatro estudios. Y el último paso, fue la unión de los elementos rítmicos, melódicos y de forma extraídos del análisis realizado a las obras de los géneros pasillo y bambuco, con los aspectos armónicos más importantes del análisis hecho a las dos obras de Miles Davis, quedando plasmados en los cuatro estudios realizados por el autor.

3. Fuentes

- Abadía, G. (1983). COMPENDIO GENERAL DE FOLKLORE COLOMBIANO. Bogotá: Banco Popular.
- Añez, J. (1951). "Canciones y Recuerdos". Bogotá: Imprenta Nacional.
- Arevalo, G., & Collazos, D. (2013). Pedro Morales Pino Obra Para Piano. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Avella, G. (2014). Creación de la obra: "Abstracciones Sonoras Para Banda Sinfónica", basada en los géneros de la música popular tradicional colombiana: Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia. Cali: Universidad Del Valle.
- Barragán, C. (2011). METODOLOGÍA CUALITATIVA APLICADA A LAS BELLAS ARTES. DOCENCIA Y CREATIVIDAD, 46-62.
- Barriga, M. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. Al Artista, 317-330.
- Bernal, M. (2000). Cuerdas más, cuerdas menos. Una visión de la evolución morfológica de la bandola andina colombiana. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Cardona, B. (2007). Estudios Característicos. Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales. . Medellín: Universidad de Antioquia. .
- Carr, I. (2005). Miles Davis. La Biografía Definitiva. Barcelona: Global Rhythm Press S.I.

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

- Carvajal, M. (1974). Del Bambuco y su Escritura Musical. Mario Carvajal, 1-7.

4. Contenidos

Este trabajo de grado consta de cuatro capítulos ordenados de la siguiente manera: Capítulo I: Planteamiento del problema, pregunta de investigación, objetivos (general y específicos), antecedentes y la respectiva justificación del trabajo. Capítulo II: Titulado Marco Teórico, contiene la revisión documental de los aspectos históricos y musicales de los géneros pasillo y bambuco de la región andina colombiana, el contexto histórico del trio típico colombiano, la historia y evolución del tiple requinto, la explicación del termino armonía moderna, una pequeña pero detallada biografía de Miles Davis y la explicación del estudio musical como fuente de aprendizaje. Capítulo III: en el tercer capítulo se habla del enfoque investigativo, del tipo de investigación, los instrumentos o herramientas de indagación, el diseño metodológico, y por último el desarrollo metodológico. Capítulo IV: Conclusiones que arrojo el trabajo de grado.

5. Metodología

Para el presente trabajo de grado se utilizó el enfoque investigativo conocido como investigación – creación o investigación en artes, donde el resultado debe estar acompañado de una creación artística, que en este caso en particular son los cuatro estudios presentados al final del documento. El tipo de investigación está enmarcado dentro del tipo descriptivo cualitativo, por la inmersión que tiene el autor de este trabajo con el objeto de estudio que en este caso son las composiciones finales.

6. Conclusiones

- Se logro concretar una propuesta musical pedagógica, plasmada en una serie de cuatro estudios que dejan ver todo el proceso llevado a cabo a lo largo de la investigación.
- Para poder intervenir géneros tradicionales colombianos, se necesita conocerlos a profundidad, entender como están estructurados y que significado tienen para la sociedad colombiana. Y este proceso conlleva tiempo y dedicación, por lo menos si no se quiere hacer un trabajo a medias, donde el resultado pueda ser (en este caso) escuchado y considerado como pasillo o bambuco, uno de los objetivos principales de este trabajo de grado. No deformar los géneros tratados, sino renovarlos desde algún punto de vista de una manera respetuosa y sensata.
- Los procesos de creación artística que se pueden generar alrededor del tiple requinto son muchos y muy variados por ser considerado como un instrumento tradicional, que lo único que puede esperar de acá en adelante es transformarse con el tiempo a través de procesos que le brinden nuevas posibilidades interpretativas. Por ejemplo, la búsqueda de repertorio solista, o arreglos de músicas foráneas que expandan su concepción, nuevos modelos de construcción como los que se están dando en la actualidad, etc.
- La escuela de tiple requinto está creciendo en el país, y con su crecimiento se empiezan a dar procesos de experimentación donde se buscan nuevas sonoridades, donde se extienden las posibilidades técnico-interpretativas por su incursión en géneros que le exigen nuevas formas de abordar el instrumento, está en un constante crecimiento que le abre puertas a una consolidación dentro del ámbito musical colombiano.
- El resultado del análisis musical realizado a los dos pasillos y los dos bambucos es principalmente la apropiación de características musicales que el autor antes de este proceso pasaba por alto, por ejemplo, las frases de cuatro compases que funcionan como antecedente o consecuente y que ahora por medio de una escucha mucho más reflexiva reconoce de manera inmediata, así, como la forma en la que están escritos.

Elaborado por: Oscar Leandro Navarro Rey**Revisado por:** Francisco Abelardo Jaimes Carvajal**Fecha de elaboración del Resumen:**

31

03

2018

RESUMEN

Desde la tradición oral hacia la academia, es un trabajo de grado que consta de cuatro capítulos organizados de la siguiente manera: el primer capítulo muestra la pregunta de investigación, sus objetivos, la justificación del trabajo y los antecedentes que sirvieron como apoyo en la creación del discurso a lo largo del trabajo. En el segundo capítulo se encuentra la revisión documental, la cual se encarga de conceptualizar los siguientes temas: el pasillo y el bambuco y sus principales características musicales e históricas, el trio típico colombiano y su historia y evolución desde 1950 hasta el 2005, de igual forma el reconocimiento de los tres instrumentos que lo componen (bandola, tiple y guitarra), el tiple requinto como instrumento sustituto de la bandola dentro del formato mencionado anteriormente, la armonía tonal moderna pensada desde el Jazz y uno de sus más importantes referentes como lo es Miles Davis. El concepto de estudio musical y su función dentro del trabajo de grado.

En el tercer capítulo se habla del enfoque investigativo, del tipo de investigación, y de las herramientas usadas en este proceso, se realiza una selección de obras sometidas a análisis musical y se plantea la composición de cuatro estudios para tiple requinto, tiple y guitarra a partir de los elementos musicales que fueron extraídos en el análisis.

El cuarto y último capítulo deja ver las conclusiones que arrojó el trabajo de grado.

TABLA DE CONTENIDO

Índice de ilustraciones	9
INTRODUCCION	11
1. Capitulo uno	13
1.1 Planteamiento del problema	13
1.2 Pregunta de Investigación	15
1.3 Objetivos	16
1.3.1 Objetivo General	16
1.3.2 Objetivos específicos	16
1.4 Justificación	17
1.5 Antecedentes	18
2. Capitulo dos: Marco Teórico	24
2.1 Músicas de la región andina colombiana	24
2.2 El Pasillo	26
2.2.1 Características del Pasillo	31
2.3 El Bambuco	39
2.3.1 Características del Bambuco	49
2.4 El trio típico colombiano (1950-2010)	55
2.4.1 La Bandola	62
2.4.2 El Tiple	64
2.4.3 La Guitarra	66

2.5 El Tiple Requinto	68
2.6 Armonía tonal moderna	70
2.7 Miles Davis	73
2.8 Estudios	76
3. Capítulo tres: Metodología	77
3.1 Enfoque Investigativo	77
3.2 Tipo de Investigación	80
3.3 Instrumentos de Indagación	81
3.3.1 Revisión documental	81
3.3.2 Partituras de obras seleccionadas	82
3.3.3 Análisis musical	82
3.4 Diseño Metodológico	82
3.5 Desarrollo Metodológico	84
3.5.1 Categorías de análisis musical seleccionadas	84
3.5.2 Selección de obras y análisis musical en los géneros Pasillo y Bambuco	85
3.5.3 Selección y análisis musical de dos obras de Miles Davis	122
3.5.4 Cuatro estudios para tiple requinto, tiple y guitarra.	132
4. Conclusiones	154
Bibliografía	157
Anexos	162

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Estructura básica del pasillo Tradicional (Montalvo & Pérez, 2006).....	33
Ilustración 2 Ejemplo de inicio de frase de pasillo	34
Ilustración 3 Parte A del pasillo tradicional "Amalia"	35
Ilustración 4 Estructura armónica en pasillos menores 1 (Montalvo & Pérez, 2006).....	36
Ilustración 5 Estructura armónica en pasillo menores 2 (Montalvo & Pérez, 2006).	36
Ilustración 6 Estructura armónica de pasillos mayores (Montalvo & Pérez, 2006).....	37
Ilustración 7 Estructura Rítmica del Pasillo Fiestero (Mendoza, 2014).	37
Ilustración 8 Estructuras Rítmicas del Pasillo (Mendoza, 2014).....	38
Ilustración 9 Forma de Pasillo con Repeticiones (Montalvo & Pérez, 2006).	39
Ilustración 10 Forma Pasillo en Rondó. (Montalvo & Pérez, 2006).....	39
Ilustración 11 Bambuco La Guaneña. (González, 2006)	41
Ilustración 12 Bambuco El Miranchurito (González, 2006).	42
Ilustración 13 Bambuco El Agucerito (Rodríguez, 2011).	45
Ilustración 14 El Bambuco de Ramón Torres Méndez.....	45
Ilustración 15 El Bambuco Manuel María Párraga (González, 2006).....	47
Ilustración 16 Melodía en Bambucos tradicionales (Paez, 2015).....	51
Ilustración 17 Frase 4 compases Bambuco (Paez, 2015).....	52
Ilustración 18 Estructura Rítmica del Bambuco a 3/4 (Mendoza, 2014).	53
Ilustración 19 Estructuras Rítmicas del Bambuco (Mendoza, 2014).	54
Ilustración 20 Formas Bambuco (Páez, 2015).	55
Ilustración 21 Trio Instrumental Colombiano 1980 (Trujillo & Correa, 2010)	59
Ilustración 22 Variación 1 Pasillo Bandolita (Rendón, 2013).....	60
Ilustración 23 Variación 2 Pasillo Bandolita (Rendón, 2013).....	60
Ilustración 24 Introducción Cosa de Niños (Rendón, 2013).	61
Ilustración 25 Afinación del tiple en Si Bemol (Londoño & Tobón, 2004).	66
Ilustración 26 Afinación del tiple en Do, notación real.	66
Ilustración 27 Afinación de la Guitarra en Do.	67
Ilustración 28 Amalia pasillo Página 1.....	86
Ilustración 29 Amalia pasillo Página 2.....	87
Ilustración 30 Análisis Amalia Página 1	92
Ilustración 31 Análisis Amalia Página 2	93
Ilustración 32 Patasdilo "Pasillo" Página 1	95
Ilustración 33 Patasdilo "Pasillo" Página 2	96
Ilustración 34 Patasdilo Análisis Página 1	102
Ilustración 35 Patasdilo Análisis Página 2	103
Ilustración 36 Bambuco El Republicano Tomado del Cancionero popular de Colombia.	105
Ilustración 37 Análisis de El Republicano	110
Ilustración 38 Bambuco Bochica página 1.....	112
Ilustración 39 Bambuco Bochica página 2.....	113
Ilustración 40 Análisis Bochica página 1.....	120
Ilustración 41 Análisis Bochica página 2.....	121
Ilustración 42 Four de Miles Davis. Tomado de 10 Miles Davis Classics. Hal Leonard.	123

Ilustración 43 Análisis armónico de Four.	125
Ilustración 44 Análisis melódico de Four.....	127
Ilustración 45 Half Nelson de Miles Davis. Tomado de 10 Miles Davis Classics. Hal Leonard.	128
Ilustración 46 Análisis armonía Half Nelson.....	130
Ilustración 47 Análisis melódico Half Nelson.	131
Ilustración 48 Mapa armónico estudio 1	136
Ilustración 49 Mapa armónico estudio 2.	137
Ilustración 50 Mapa armónico estudio 3.	138
Ilustración 51 Mapa armónico estudio 4.	139

INTRODUCCIÓN

Es claro que un instrumento como el tiple requinto y su forma de aprendizaje, la de la tradición oral, deja en el camino muchos procesos que no son documentados y por consiguiente no tienen la relevancia esperada por algunos de los intérpretes más importantes de este instrumento en nuestro territorio nacional. Y es claro también, que los procesos que se llevan a cabo hoy en día y desde hace ya unas décadas alrededor de la evolución de la técnica instrumental e interpretativa de este instrumento, lo han puesto en la mirada de algunos de los concursos más importantes de nuestro país, por ejemplo el Mono Núñez, que ha sido uno de los escenarios más importantes en el crecimiento de su popularidad fuera de su lugar de origen, que es principalmente la zona de los Santanderes y parte de Cundinamarca con la creación de la música carranguera.

Este trabajo de grado en particular busca aportar con un documento escrito, a la posible inmersión de un instrumento tradicional de origen netamente campesino en la academia, proceso que ya se dio con otros instrumentos como el tiple, o la bandola, y que dio resultados muy importantes en la construcción de una identidad nacional a través de estos instrumentos, principalmente con la creación de repertorio nuevo basado en los géneros andinos colombianos, incluso abordando otros que le son un poco más ajenos, pero siempre con la intención de aportar en la consolidación de estos instrumentos dentro del ámbito académico, donde definitivamente sufren una serie de transformaciones que le posibilitan encuentros con otras músicas y otras técnicas que lo ayudan a redescubrirse en cuanto a sus posibilidades técnicas.

Para poder cumplir con este objetivo, este trabajo de grado presenta en su capítulo número dos, una importante investigación documental centrada en el reconocimiento de los géneros pasillo y bambuco de la región andina colombiana, revisando sus principales características musicales e históricas. Acompañado de la revisión documental de la evolución del trio típico colombiano,

como el formato más importante en la difusión y conservación hasta el día de hoy de la música andina colombiana. Terminando con la explicación del termino armonía moderna, para poder referirnos en la siguiente instancia a Miles Davis, como uno de los músicos más importantes en la aplicación de esta técnica dentro de sus composiciones musicales.

En el tercer capítulo, se hace evidente el enfoque investigativo de este trabajo, el de la investigación en artes, o mejor conocida como investigación – creación, que por su naturaleza exige como resultado la producción artística, para este caso en particular orientada al quehacer musical. Apoyada principalmente en un trabajo de análisis musical, una de las herramientas de investigación más importantes para poder definir el camino de la creación de los estudios para este trabajo de grado.

El resultado de este trabajo de grado con cuatro estudios para el formato de trio típico colombiano, formado en este caso por (tiple requinto, tiple y guitarra), con elementos característicos de la armonía moderna, pensada como una corriente estilística fundada con la creación del jazz, deja ver las posibilidades que el tiple requinto tiene a través de aportes como el que se presenta en este documento, que tienen que ser plasmados en documentos escritos que permitan el acceso a materiales nuevos que propongan otros caminos, siempre guiados a la consolidación del instrumento.

1.1 Planteamiento del problema.

La problemática que se quiere trabajar en este proyecto de grado hace énfasis en la escasa producción de material escrito con fines formativos por parte de los interpretes del tiple requinto colombiano. Hay que decir que, aunque si hay material de estudio hecho por el interés propio de algunos de los requintistas más importantes de nuestro país, su acceso y/o difusión es mínimo, por tal motivo el instrumento se sigue estudiando de la misma manera que en décadas anteriores.

La principal fuente de aprendizaje del instrumento es la tradición oral, que durante décadas ha sido la herramienta más usada en las regiones donde el instrumento es más popular. Sin embargo, por el alcance del requinto en los últimos años con la difusión de lo que hoy se conoce como música carranguera, y obviamente por la adaptación de temas tradicionales de la música andina colombiana al instrumento, las maneras en que el instrumento se interpreta han cambiado.

Por estas y otras razones, el tiple requinto aún no se ve como un instrumento de academia, por la escasa documentación de procesos que han sido muy provechosos, pero solamente para el que los creó o sus allegados más cercanos que tienen la posibilidad de estudiarlo.

Como el instrumento está en un proceso de adaptación a el mundo académico con procesos importantes liderados por algunos requintistas del país en algunas universidades o casas de la cultura, es importante y básica la creación de materiales que ayuden a posicionar el instrumento en la academia tanto para profesores como para alumnos.

La principal fuente de motivación para la realización de este trabajo nace a partir del interés del autor por encontrar material que le ayude a mejorar la técnica que emplea a la hora de tocar el instrumento, en los diferentes formatos en los cuales ejecuta el mismo.

Hay que decir que con la mirada moderna que se le está dando a los instrumentos tradicionales colombianos en la actualidad, las posibilidades técnicas, melódicas y armónicas crecen cada vez más, y es esta inclusión en nuevos géneros lo que hace que el instrumentista sienta la necesidad de encontrar material de estudio para el tiple requinto.

La principal preocupación, es la falta de repertorio pensado para el instrumento y sus posibilidades técnicas tanto melódica como armónicamente, pues es poco el material que se difunde con obras pensadas específicamente para el tiple requinto. Sabiendo, que autores como Camilo Cifuentes, Gilberto Bedoya, Elberto Ariza entre otros han hecho composiciones originales para el instrumento, pero con un alcance mínimo entre los estudiantes del tiple requinto, por lo difícil que se hace encontrar este tipo de materiales.

La unión de dos estilos y épocas musicales diferentes que se plantea en este trabajo de grado; el pasillo y el bambuco como géneros de la zona andina colombiana, y el jazz y la mirada de Miles Davis en su estilo de interpretación, se hace respetando de la manera más fiel posible las características y cualidades más importantes de los géneros en cuestión, buscando nuevas formas de interpretación y ejecución sin cambiar el sentido mismo de la música andina colombiana.

1.2 Pregunta de investigación.

¿De qué manera puedo integrar aspectos de la armonía usada en dos obras de Miles Davis, en la composición de cuatro estudios en diferentes niveles de dificultad para tiple requinto, tiple y guitarra, en los géneros pasillo y bambuco?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general.

Realizar la composición de 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.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Hacer el análisis de dos bambucos y dos pasillos de corte tradicional.
- Hacer el análisis armónico de dos obras de Miles Davis.
- Categorizar el pasillo desde aspectos históricos y musicales.
- Categorizar el bambuco desde aspectos históricos y musicales.
- Reconocer la importancia del trio típico colombiano en la consolidación de la música andina colombiana.
- Intervenir los géneros pasillo y bambuco desde la armonía contemporánea usada en dos obras de Miles Davis.
- Producir repertorio original para tiple requinto, tiple y guitarra a partir de lenguajes armónicos contemporáneos.

1.3 Justificación.

La importancia de este trabajo radica en la creación de un material de estudio que implementa elementos de composición contemporáneos, hablando específicamente de los recursos armónicos que en él proyecto aparecen como eje articulador entre lo moderno y lo tradicional en los géneros de la región andina colombiana, para crear cuatro estudios en diferentes niveles de dificultad en los ritmos de pasillo y bambuco para tiple requinto, tiple y guitarra.

Además, aparece de la necesidad expresa de ver el tiple requinto desde otros puntos de vista para poder crear interés en el intérprete a la hora de ejecutar y componer para el tiple requinto, abordando nuevos aspectos armónicos, melódicos o técnicos que le brinden otras sonoridades y lo ayuden a la incorporación en el ámbito académico, a través de materiales que proporcionen nuevas formas de estudio.

Como respuesta a la lucha constante de otros requintistas de posicionar el instrumento como un instrumento de estudio en la academia, donde tenga la oportunidad de renovarse en cuanto a la técnica interpretativa, la incursión en otro tipo de músicas, la exploración tímbrica, el repertorio propio del instrumento, etc.

Para motivar a los cientos de requintistas que hay en el país haciendo un excelente trabajo en cuanto a la ejecución del mismo, a que generen material escrito donde puedan evidenciar estos procesos que pasan desapercibidos por la gran mayoría de estudiantes de tiple requinto. Reconociendo el incansable esfuerzo de los maestros por incorporar sonoridades nuevas, estudios y aspectos técnicos que contribuyan al progreso del instrumento.

Por último, con la composición de los cuatro estudios se pretende refrescar el repertorio original para tiple requinto, tiple y guitarra, generando nuevos materiales de estudio. Especialmente para

dar nuevas opciones a aquellos intérpretes que quieren abordar el instrumento desde otras perspectivas, un poco más modernas que atienden a las expectativas de las nuevas generaciones.

Y por último, reconociendo la importancia de la música andina colombiana, donde sea la renovación de esta a través del encuentro con nuevos lenguajes musicales, el primer paso a la consolidación de los saberes adquiridos con el paso del tiempo, puestos en materiales que reflejen el deseo de abrir nuevos espacios de interpretación y ejecución para el tiple requinto, espacios que le brinden nuevas posibilidades de crecimiento musical.

1.4 Antecedentes

La intención de este apartado dentro del proyecto de grado es dar a conocer el estado del arte en lo que concierne a procesos de investigación-creación, y la definición de armonía moderna. Su objetivo principal es hacer una revisión bibliográfica extensa en donde se encuentren proyectos, artículos, libros y demás fuentes que puedan servir como base para hacer válida la realización del mismo. A continuación, se presentan una a una todas las fuentes que fueron relevantes dentro de la búsqueda de antecedentes.

“Obras del maestro León Cardona como aporte al desarrollo técnico del saxofonista” es un trabajo de grado hecho por el licenciado en música Diego Fernando Vargas, publicado en el año 2017 en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, en donde a través del análisis musical, presenta como trabajo de creación una serie de ejercicios para mejorar la técnica del saxofonista dentro de la carrera de música. Dicho análisis, llevado a cabo en obras pertenecientes al repertorio del maestro León Cardona, en los géneros pasillo y bambuco.

Este trabajo tiene dentro de su justificación recalcar el valor que puede tener el aprovechamiento de las músicas tradicionales colombianas, en este caso en específico, el autor habla de los géneros

pasillo y bambuco de la región andina colombiana dentro del proceso integral de formación del saxofón.

Además, presenta la historia del pasillo y el bambuco, así como las principales características musicales de estos géneros para poder extraer estos aspectos y hacerlos visibles en una serie de ejercicios que son el resultado final de dicha investigación.

De igual forma este trabajo una vez establecido y documentado, pueda ser tomado como referencia para desarrollarlo en otros instrumentos y también como base de análisis de los diferentes compositores colombianos, con el propósito de resaltar el trabajo realizado por estos mismos. Se busca, de alguna forma, recopilar y crear repertorio de música colombiana original para saxofón. (Vargas, 2017, pág. 14)

Con la anterior cita se hace visible uno de los principales cometidos del trabajo. El autor busca la creación de repertorio original para el instrumento basado en músicas tradicionales colombianas, uno de los objetivos específicos del presente trabajo de grado.

“COMPOSICIÓN DE DOS PASILLOS PARA EL DUETO VIOLÍN Y CLARINETE A PARTIR DEL ANÁLISIS MUSICAL DE OCHO OBRAS DE LOS MAESTROS PEDRO MORALES PINO Y EMILIO MURILLO” realizado por la licenciada Leidy Lorena Martínez en el año 2015, este trabajo de grado está enmarcado dentro del modelo de investigación conocido como investigación – creación en artes, por lo cual todo el proceso investigativo esta guiado a la consecución de una obra artística, donde la autora decide crear a través de herramientas de análisis musical.

Dicho en palabras de la autora:

En términos generales, el modelo de investigación de este proyecto se enmarca dentro del concepto de investigación creación, de tipo descriptivo cualitativo, ya que lo que se hizo fue

estudiar un contexto específico por medio de percepciones personales, en este caso el pasillo tradicional, y el proceso que se llevó a cabo para la construcción de lo creativo como las decisiones estéticas, los análisis y las características de los autores e instrumentos. (Martínez, 2015, pág. 22 y 23)

Y por otro lado, hace una revisión de la historia del pasillo y sus principales características musicales, tanto de acompañamiento como características melódicas y armónicas, así, como de su estructura tradicional donde se estudia la forma, analizada a partir de ocho obras de los maestros Pedro Morales Pino y Emilio Murillo.

“*SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA, TIPLE Y GUITARRA*” este trabajo de monografía hecho en el 2013 por el licenciado Rolando Ramos Torres, presenta la creación de una obra artística como resultado final, en este caso plasmada en una suite para Bandola Llanera, Tiple y Guitarra, es decir un formato de trio típico donde la bandola andina es reemplazada por un instrumento melódico que pertenece a la región de los llanos orientales y que está presente tanto en Colombia como en Venezuela.

La metodología de la investigación según afirma (Torres R. , 2013). “La investigación es de tipo exploratoria - creativa, se debe a que hay escasez de investigaciones previas sobre composiciones de suite colombiana” (pág. 44). Una metodología que se utiliza cuando hay pocas referencias sobre un tema a trabajar.

Hace una breve descripción de la guitarra y el tiple, especificando aspectos técnicos como su afinación, la notación musical que les corresponde y algunas formas de acompañamiento en géneros de la música andina que son la base para la creación de la suite en este proyecto. Hablando también de los géneros y sus principales características.

“CREACIÓN DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA” esta es una investigación presentada en la Universidad del Valle por German Avella para optar al título de maestro en música, donde el autor busca entregar una creación artística en este caso en especial para banda sinfónica, pero partiendo de géneros tradicionales colombianos de diferentes regiones del país. Haciendo entrega de una obra en donde se mezcla la tradición en cuanto a los ritmos que se utilizan, con lo contemporáneo por el tratamiento armónico que hace en sus creaciones el autor.

Esta investigación como lo menciona el mismo autor está pensada desde la metodología de la investigación – creación. (Avella, 2014) dice al respecto: “El enfoque metodológico de este proyecto está fundamentado en la línea de Investigación-Creación de tendencia Exploratoria” (pág. 23). Y parte de la investigación de las características más representativas de cada uno de los géneros a intervenir, para llegar a entender la importancia de no deformar los géneros que trata en su investigación.

Para llegar al objetivo anteriormente mencionado, hace un análisis de obras previamente seleccionadas que el autor considera de carácter tradicional dentro de su género particular, esto para empezar a definir las características melódicas, armónicas, de forma etc. (Avella, 2014) lo propone de la siguiente manera: “Análisis musical de los niveles estructurales rítmico, armónico, melódico y formal” (pág. 23).

Con esta idea en mente, el autor presenta una importante reseña de la historia del pasillo desde su creación hasta su consolidación. Además, divide en aspectos musicales el pasillo para poder reconocer las características del género desde diferentes puntos de vista. Para esto, crea las

siguientes categorías dentro del análisis de cada género estudiado: aspecto melódico, aspecto armónico, aspecto formal y aspecto rítmico.

“Sistematización de variaciones rítmicas para la interpretación de los géneros bambuco y pasillo en el tiple colombiano: un análisis de la ejecución de la mano derecha a partir de la recopilación de formas de acompañamiento generadas por tiplistas de diferentes regiones del país” este trabajo de grado presentado por Manuel Acevedo Ortiz en el año 2016 en la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital José Francisco de Caldas, tiene como objetivo principal sistematizar los diferentes tipos de acompañamiento que se utilizan en la mano derecha, a la hora de interpretar los géneros pasillo y bambuco de la región andina colombiana, con la intención de expandir las posibilidades a la hora de ejecutar el acompañamiento armónico de estos géneros musicales.

Por tal razón hace una importante recopilación histórica de los géneros pasillo y bambuco, dando cuenta también de la evolución en la escritura de ambos géneros, y de igual manera una amplia muestra de las diferentes formas en las que instrumentos como el tiple y la guitarra acompañan estos aires musicales.

El autor se da a la tarea de mostrar claramente las formas más tradicionales de acompañamiento en los géneros pasillo y bambuco en el tiple y en la guitarra, empezando por aclarar la métrica que le corresponde a cada género, explicando las funciones que les corresponden a cada instrumento y revisando variaciones a partir de las diferencias de apropiación que se dan en cada región del país.

En cuanto al tiple, genera una serie de tablas donde se esclarecen las formas de escritura de las diferentes técnicas que se usan en la ejecución del tiple, y la manera en la que deben estar puestas

en una partitura para el fácil entendimiento de estos patrones que se han forjado en una importante escuela de tiple que surge con la inmersión del mismo en el ámbito académico.

“COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN EL ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX”, un proyecto que realiza Camilo Martínez para optar al título de Maestro en Música con Énfasis en Composición y Producción de la Universidad Javeriana de Bogotá, donde el objetivo principal es componer una serie de pasillos y bambucos en el formato de trio típico tradicional basado en el estilo musical de la primera mitad del siglo XX.

El autor hace una investigación histórica de los géneros que va a trabajar a lo largo de la realización del proyecto, y de igual forma muestra características melódicas, armónicas, de forma y de organología de estos géneros haciéndolas visibles a través de ejemplos, donde encontramos líneas melódicas que dejan ver de una manera mucho más práctica los inicios de frase de un bambuco o el cierre característico de la línea melódica en el pasillo.

“Estudios Característicos. Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales.” Llevado a cabo en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia por Bernardo Cardona, este trabajo está centrado en la creación de una serie de estudios para guitarra clásica solista, pero con la implementación de elementos musicales que están presentes en una serie de géneros que pertenecen a las músicas tradicionales de Colombia.

Dentro de la ejecución del proyecto se puede encontrar el análisis de varios géneros de músicas tradicionales colombianas, entre los cuales se encuentran por la región andina colombiana el pasillo y el bambuco entre otros. En estos análisis el autor busca definir aspectos como el acompañamiento en guitarra de cada género, las líneas melódicas que le dan esa propiedad de

diferenciación frente a otros aires musicales, recalcando por ejemplo en el bambuco la importancia de la sincopa.

Además, define de manera corta la palabra estudio, y su función dentro del ámbito de aprendizaje musical. término que tiene un importante espacio dentro del presente proyecto.

“MÉTODO DE IMPROVISACIÓN EN EL PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA.” Este trabajo recibió la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de cultura en el año 2006. Es un trabajo que deciden hacer Francy Montalvo y Javier Pérez, donde muestran un importante análisis de los elementos musicales que hacen del pasillo un género tan importante dentro de la cultura musical colombiana, especialmente la que está comprendida en la región andina.

Parte de una investigación histórica del pasillo, donde muestran las transformaciones que este género ha tenido, desde la llegada del vals como género europeo que recibe inyecciones de elementos musicales pertenecientes a otras culturas que ya estaban asentadas en el territorio colombiano, y su validación a través de los aportes de importantes figuras musicales del siglo XIX y XX.

Al final de este proyecto se presentan unas propuestas de creación a partir del análisis musical que hacen a lo largo del trabajo, donde se hace claro el manejo de elementos musicales propios del género tratado, pero con la inclusión de la improvisación como método específico para enriquecer y proponer nuevas formas de estudio e interpretación del pasillo.

2 Marco teórico.

2.1 Músicas de la región andina colombiana

Colombia es un país que, por su construcción geográfica es decir su variedad de terrenos y ambientes entre los que se encuentran valles, montañas, llanos, etc. Ha demarcado sus límites en regiones culturales, o como Ocampo (1976) afirma: “Colombia es un país de regiones sociales, como respuesta a la variedad de paisajes naturales y al diverso poblamiento de los grupos raciales en el medio ambiente. Es un país que tiende a la diversidad regional, a la micro región, al micro clima, y a la micro cultura” (p. 79).

La subregión Andina Centro Occidental está conformada por zonas geográficas y culturales de los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca. Limita hacia el norte con los departamentos de Córdoba y Sucre y el Urabá Antioqueño: hacia el occidente con Choco y la costa Pacífica; hacia el oriente el Magdalena Medio (Santander, Boyacá y Cundinamarca); y hacia el sur con Cauca, Tolima Y Huila. (Franco, 2005, pág. 9)

En términos culturales, se puede decir que la región andina es una clara muestra de la reinterpretación de la cultura europea del siglo XIX. Es decir que, con la convergencia entre las músicas de corte europeo y las tradiciones que habían dejado los nativos americanos, españoles y negros se vivió una constante transformación a lo que hoy se conoce como música andina colombiana, termino en el que generalmente se hace referencia al bambuco en primer orden de jerarquía y como compañero de dupla al pasillo en segundo orden.

Los instrumentos que se utilizan en la región andina comprenden dos grupos, los instrumentos de cuerda entre los que cabe destacar la bandola, el tiple, la guitarra, el tiple requinto y otros con raíces indígenas y africanas destinados a la parte rítmica, como las cucharas, la carraca, el chucho, el quiribillo, entre otros.

La música de la región andina colombiana es en esencia música campesina que relata las historias de sus habitantes, hechos cotidianos con los que cualquier persona puede sentirse identificada. Pero con el paso del tiempo se ha venido transformando desde su esencia misma con la inclusión de nuevas miradas estilísticas, abriendo paso a sonoridades que muestran las posturas académicas sin perder las raíces (Cultura, 2004).

La música de la región andina colombiana es por las características que se revisaron muy amplia en cuanto a los géneros que la componen, por tal motivo, para el presente trabajo solo se estudiarán los aires de pasillo y bambuco.

2.2 El Pasillo

El pasillo nace como una necesidad de la sociedad burguesa, semifeudal y de criollos acomodados de los años de la colonia más o menos a mediados del siglo XIX, por encontrar un baile de salón que les permitiera distinguirse de las clases menos favorecidas. Ya que para la época se veía como algo impensado la inclusión de bailes como el torbellino, la guabina o el bambuco en las reuniones llevadas a cabo por las clases altas de la sociedad neogranadina, porque se les atribuía con un carácter “plebeyo” (Abadía, 1983).

Como el pasillo se pensó como baile distintivo de la clase alta, las coreografías y la indumentaria usada en los bailes de salón de la época empezaron a generar una brecha entre lo “plebeyo” y lo burgués. Esto generaría una clara división entre lo que se podría considerar música de la clase alta y la música del pueblo para la época.

Además, para poder hacer parte de los bailes de salón donde el pasillo era uno de los ritmos preferidos por los asistentes a estas reuniones sociales, se hacía indispensable la invitación a ciertos socios los cuales se tildaban de una actitud intachable, y los cuales hacían parte de la clase social

más distinguida del país. Discriminando a la mayoría de la población de estos encuentros sociales (Arevalo & Collazos, 2013).

El pasillo es el aire y la danza de la libertad, pues se gestó como expresión de alegría durante el periodo de la independencia de España. Es el encuentro entre dos ritmos y danzas de origen opuesto: el torbellino de nuestros indígenas y el vals europeo. Son diversas las versiones sobre el origen del nombre de “pasillo”, pero las más repetidas coincidencias de concepto a este respecto son las que hablan del baile en pequeños pasos o “pasillos”. (Valenzuela, 2014, pág. 17)

El pasillo colombiano tiene su origen en las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales originarios de Europa. De todos los países y regiones del antiguo continente y especialmente de los más desarrollados como Alemania, Francia, Austria y España llegaban a diario danzas e instrumentos musicales que poco a poco fueron arraigándose en la vida cotidiana de las más altas clases sociales del país. (Montalvo & Pérez, 2006, pág. 13)

Sin embargo, el desarrollo del pasillo se daría a través de transformaciones que se le harían al vals, una danza que llegaría un poco después de ritmos como la contradanza, el minué, la valenciana, mazurcas y el paspié, que eran las danzas de moda en Europa en el siglo XIX.

El vals colombiano se deriva de la contradanza y de los valeses que se escuchaban en la época y surge en tiempos posteriores a los de la difusión de los ritmos europeos (Añez, 1951). Estas primeras manifestaciones del vals colombiano eran de carácter lento y eran interpretadas en instrumentos como la guitarra, tambora, flauta, piano, platillos, triangulo, clarinete, trombón y redoblante entre otros (Montalvo & Pérez, 2006).

Además, estas primeras composiciones se hacían en dos partes de 16 compases donde la primera parte se bailaba de forma más elegante, y en contraposición la segunda conocida con el nombre de “capuchinada¹”, permitía a los bailarines realizar pasos más extravagantes y más alegres, como influencia directa de la “valenciana²”, que reflejaba un baile alegre y vigoroso (Cordovez, 2015).

Hacia 1843 y 1846 aparecen en Colombia los valeses de Strauss que se convierten en parte importante de la cultura bogotana y posteriormente nacional por el alcance que tuvieron estas composiciones. (Añez, 1951). Posterior a estos valeses aparecen otros ritmos como las mazurcas y polcas de Chopin (Montalvo & Pérez, 2006).

A partir de esta época y con la conformación de la *Sociedad Filarmónica de Santafé de Bogotá* hacia 1848 empezaron a sobresalir compositores como José María Ponce de León (1846-1882), primer músico con formación académica, quien realizó algunas composiciones para los formatos de la época.

El paso de vals a pasillo se empieza a dar cuando se empiezan a modificar los tiempos es los que se ejecutaban aquellos valeses por tiempos mucho más rápidos. Y la sistematización de estos procesos se logra gracias a los aportes de Pedro Morales Pino (1863-1926), quien con la modificación que le realiza a la bandola tanto en los órdenes de las cuerdas, como en el papel de esta en un formato específico como el trío típico colombiano, que también fue establecido como la agrupación predilecta para la interpretación de géneros como el pasillo, el bambuco, la danza, la guabina etc. Contribuyeron a la creación de obras para este tipo de formato musical, junto con

¹ Capuchinada: Variación que se le hace al vals traído desde Europa a Colombia en el siglo XIX.

² Valenciana: Ritmo musical europeo.

otros como la lira colombiana, que también sería un formato creado por Pedro Morales Pino (Arevalo & Collazos, 2013).

Anota Marulanda Morales acerca de la visión histórica del reformador:

El proyecto, felizmente realizado, de introducirle el sexto orden (Fa sostenido) a la bandola, ampliando así la tesitura grave del instrumento (que hasta ese momento no había alcanzado su pleno desarrollo), abrió las compuertas de la ambición creadora de Morales Pino, quien dueño de una maestría indudable como compositor y ejecutante, podía ya disponer de una nueva sonoridad, con una tesitura más amplia y con mayor profundidad, admitiendo a su lado la presencia de la guitarra como apoyo armónico y le confería al tiple un papel de acompañante, con el sabor colombiano que exigía el compromiso de autenticidad y el buen gusto estético. (Arevalo & Collazos, 2013, pág. 23)

Gracias a estos aportes y como lo manifiestan Javier Pérez y Francly Montalvo en su texto *“Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”* en la segunda y tercera década del siglo XX se evidencia una creciente manifestación en la creación de pasillos virtuosos (Montalvo & Pérez, 2006). Esto, en relación con los aportes que hizo el maestro Pedro Morales Pino especialmente con la bandola, que abrió una infinidad de posibilidades tanto para ejecutantes del instrumento como para los compositores que empezaron a buscar nuevos retos técnicos.

Sin embargo, hay que decir que el pasillo fue un género preferido en una parte específica de la región andina y que otros géneros musicales también se abrieron su espacio dentro de los hogares como la música predilecta a escuchar. (Avella, 2014) menciona. “Es así, que en la región en la zona del centro oriente se imponen géneros como el de la guabina, torbellino y la música carranguera, y hacia el occidente, el pasillo y el bambuco se hacen fuertes (pág. 28).

Algunos intérpretes de instrumentos como la guitarra y el piano se dedicaron a explorar nuevas posibilidades dentro de la ejecución del pasillo, por tal motivo al hablar del género se hace necesario resaltar la labor de Álvaro Romero en la guitarra y Oriol Rangel en el piano.

Álvaro Romero, innovo en aspectos melódicos y armónicos dando posibilidades al guitarrista de hacer contra melodías que acompañaban el registro de la bandola, así como una mirada más amplia de los acompañamientos armónicos, generando nuevos lenguajes en el género. Por otro lado, Oriol Rangel propuso nuevas maneras de interpretación del pasillo, sobre todo en la mano izquierda del piano. Propuestas que lamentablemente no fueron aprovechadas del todo por la falta de escritura del proceso (Montalvo & Pérez, 2006).

Otro aporte igual de importante fue el de Fernando León, (Montalvo & Pérez, 2006) dice al respecto:

El aporte de Fernando León es vital ya que garantiza la memoria de distintos aspectos de la música colombiana; la escritura de los arreglos, la notación de distintas articulaciones del tiple y la bandola eran desconocidas para la época, anteriormente se escribía la melodía y el cifrado, incluso en algunas ocasiones solo la melodía. (pág. 15 y 16)

Hay que aclarar que cada región le dio un tratamiento especial al pasillo, por eso es común encontrar una misma melodía interpretada de diferentes formas, impregnándole el “sabor” de cada región. Al respecto Abadía como se citó en (Castellanos, 2013) dice lo siguiente:

Retomando el pasillo, su expansión llegó a todas las posiciones sociales de las diferentes regiones ya nombradas, donde tomo fuerza y mutaciones dependiendo de cada contexto, cada vez que se expandía, recibía influencia de otros aires musicales de la región, siendo así el

principal influyente el bambuco, que lo convirtió en un ritmo más cadencioso y armónicamente más rico en variedad. (pág. 51)

Con el paso del tiempo el pasillo deja de ser un protagonista fundamental en los salones de baile, y se convierte en un género que se desprende de casi todo lo que tiene que ver con la danza, para convertirse en un género apetecido por los grandes compositores de la época en donde predominan dos estilos de pasillo: el cantado y el instrumental.

(Ocampo, 1985) se permite aclarar lo siguiente al respecto:

En la interpretación de pasillo encontramos dos tipos representativos: por un lado, el pasillo fiestero instrumental, que es el más conocido en las fiestas populares siendo el más tocado por las bandas de música de los pueblos. Por otro lado, encontramos el pasillo lento vocal e instrumental, el cual es característico de los cantos de aspectos románticos como el amor, las desilusiones, etc. (pág. 148)

2.2.1 Características del Pasillo

Las características del pasillo se dividirán en cuatro categorías diferentes; melodía, armonía, ritmo y forma.

Es un género que proviene del vals con la estructura rítmica similar presentada en compas de $\frac{3}{4}$. Las estructuras de los aspectos generales del pasillo le permiten al investigador identificar la forma y la métrica que le corresponden para hacer un desglose puntual del género seleccionado.

La métrica que se utiliza en la escritura del pasillo es $\frac{3}{4}$, su forma es tripartita³ (ABCABC) o también se encuentran pasillos en forma rondó⁴ (ABACA), tiende a utilizar en los cambios de parte modulaciones a la relativa menor si está en mayor o viceversa si está en menor, y pasar a la paralela (mayor o menor) según le corresponda a cada composición. Es claro que no todos los pasillos siguen estas formas como una regla única e inamovible a la hora de componer, pues en ocasiones se pueden encontrar pasillos de una sola parte o dos, sin embargo, con la sistematización que hizo el maestro Morales Pino se tiende a adjudicar el título de “pasillo tradicional” al que cumple con las normas anteriormente mencionadas, y que veremos plasmadas en la siguiente ilustración:

³ Tripartita: Que está dividido en tres partes, ordenes o clases.

⁴ Forma Rondó: El rondó tiene su precedente en el rondeau francés, y tomó cuerpo a partir de las obras de compositores como Lully, Couperin y Rameau. Posteriormente, Purcell y Bach adoptaron las formas francesas, estableciendo firmemente la forma rondó. En esta época, el rondó es una composición de carácter ligero, de movimiento más bien rápido, y muy utilizada en la construcción de la Suite. Formalmente, consta de un estribillo que se alterna con diferentes coplas o estrofas. La parte principal del rondó es el estribillo, que se re expone varias veces, siempre en el mismo tono. Las coplas son diferentes entre sí, y suelen ser relativamente independientes del estribillo. Tomado de: <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/rondo/>

- Metro $\frac{3}{4}$
- Forma *tripartita* (ABCABC) o forma *rondó* (ABACA), en la mayoría de los casos cada parte es de 16 compases. Con algunas excepciones.
- Modulaciones armónicas entre las partes
- Las células rítmicas características del pasillo de la cuales se derivan los patrones de acompañamiento son:



Figura 1 Patrón de Acompañamiento



Figura 2 Célula Para finales de sección.

Estas células rítmicas marcan el patrón básico de acompañamiento del pasillo.

Ilustración 1 Estructura básica del pasillo Tradicional (Montalvo & Pérez, 2006)

MELODIA: la melodía en los pasillos se caracteriza por tener un arranque de tipo acéfalo⁵ que les da la vigorosidad atribuida principalmente a los pasillos fiesteros. Y una estructura rítmica compuesta por una negra, un silencio de corchea, una corchea y una negra a modo de cierre de la frase como una constante que caracteriza el género de estudio.

Para poder entender mejor la estructura del pasillo, se presentan a continuación estas características en las ilustraciones que muestran de manera gráfica la forma encontrada en los pasillos.

⁵ Acéfalo: Tipo de comienzo en la melodía, en donde omitimos la mitad del primer tiempo.


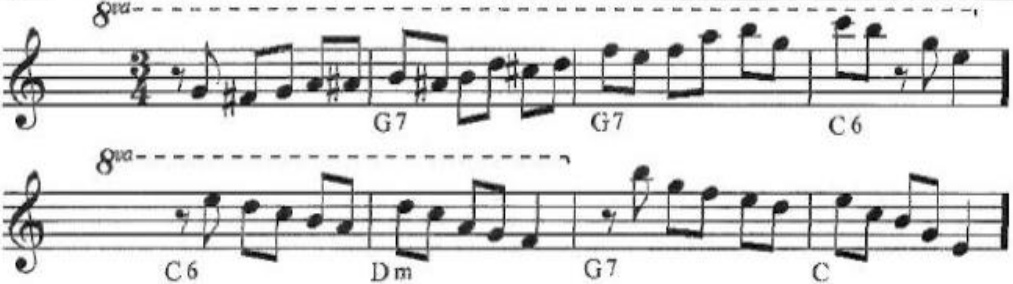
Célula rítmica	
Ejemplo	

Ilustración 2 Ejemplo de inicio de frase de pasillo

La siguiente ilustración deja ver con claridad la parte A de un pasillo tradicional que lleva por nombre “Amalia”, y que fue escrito por el maestro Joaquín Arias donde se hace evidente el inicio de la melodía con el silencio de corchea y el final de la misma con la célula rítmica: negra, silencio de corchea, corchea y negra.

Este pasillo dependiendo del interprete, puede ser tocado a diferentes velocidades. Por eso se encuentran versiones que son tocadas a altas velocidades y otras que son interpretadas a tempos un poco más lentos. Amalia se considera un pasillo de salón, ya que las primeras versiones que se tienen del tema son realizadas por la estudiantina⁶ de Edmundo Arias y su principal función era la de acompañar los bailes realizados en las reuniones de la época.

⁶ Estudiantina: conjunto conformado por flauta, violín, bandolas, tiples, guitarras y contrabajo para la interpretación de música andina colombiana.

AMALIA

"Pasillo"

Joaquín Arias

The image shows a musical score for the piece 'Amalia' by Joaquín Arias. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The first staff starts with an *Em* chord and contains four measures. The second staff starts with an *Am* chord and contains four measures. The third staff starts with an *Am* chord and contains four measures. The fourth staff starts with an *Em* chord and contains four measures. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

Ilustración 3 Parte A del pasillo tradicional "Amalia"

ARMONIA: en base a la anterior imagen, se puede deducir que la armonía de un pasillo tradicional está muy influenciada por la armonía que se utilizaba en los vales que llegaron de Europa en los siglos XIX, donde está presente el uso de I-IV-V7-I. Sin embargo, hay que aclarar que en la actualidad la armonía de un pasillo no sigue siendo tan “básica”, y que dependiendo de los conocimientos del compositor puede incorporar nuevas propuestas provenientes de otros estilos de música como el Jazz, el Bossa Nova, etc.

Los cambios en la armonía también corresponden a los cambios de parte de los pasillos tradicionales, siendo así, que con los siguientes gráficos se puede entender con claridad las modulaciones presentes en algunas obras que aparecen como ejemplo, según sea el caso tratado.

Las primeras tres ilustraciones que, utilizadas como ejemplo de las modulaciones llevadas a cabo en los pasillos tradicionales, hacen referencia a aquellos que están construidos en tonalidad menor, a diferencia del último gráfico que deja ver una posibilidad en tonalidad mayor.

Estructura armónica en pasillos menores

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	<i>Jaime Llano, Humorismo, Sentimiento Campesino Coqueteos, Ecos de Colombia, Peloteros, Día de reyes, Rodrigo Mantilla, Oscar y Gabriel.</i>
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Ilustración 4 Estructura armónica en pasillos menores 1 (Montalvo & Pérez, 2006).

Estructura armónica en pasillos menores

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	<i>Radio Santa fe, Maestro Nicanor, Chueco Duarte Rocio Cuadrados</i>
B Primer grado en menor	Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Estructura armónica en pasillos menores

<i>Forma</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Temas</i>
A Primer grado en menor	Dm	<i>Tío climaco, Mónica, Adioses Acuáta</i>
B Paso al Relativo Mayor	F	
C Paso a la Paralela	D	

Ilustración 5 Estructura armónica en pasillo menores 2 (Montalvo & Peréz, 2006).

Estructura armónica en pasillos menores

Tabla 9	Forma	Ejemplo	Temas
	A Mayor	G	Riete Gabriel, Gata Golosa, Fita chiquita, Ilusion, Arpeggios
	B Mayor	G	
	C Subdominante	C / Cm ó Eb	

Ilustración 6 Estructura armónica de pasillos mayores (Montalvo & Pérez, 2006).

RITMO: con relación al ritmo que hace característico a un pasillo, se puede resaltar la siguiente explicación: “Se caracteriza por la ausencia en el ataque en la segunda negra de cada compás o con un silencio en el bajo, aunque esto puede variar al añadir o quitar figuras rítmicas para darle variedad a la composición” (Avella, 2014, pág. 37). A continuación, se muestran algunos ejemplos de las estructuras rítmicas de dos tipos de pasillo, el fiestero y el vocal o lento, en el que se puede apreciar la forma en la que el tiple, la guitarra y el bajo se unen para dar ese soporte rítmico necesario para interpretar un pasillo.

c. Pasillo Fiestero

The musical score consists of three staves: Tiple (top), Guitarra (middle), and Bajo (bottom). The Tiple staff begins at measure 61 with a rhythmic pattern of chords and single notes, marked with 'V V V' above the first few measures. The Guitarra staff begins at measure 69 with a similar rhythmic pattern. The Bajo staff begins at measure 78 with a bass line of single notes. The score is presented in a standard musical notation with treble and bass clefs.

Ilustración 7 Estructura Rítmica del Pasillo Fiestero (Mendoza, 2014).

Estructuras Rítmicas del Pasillo

a. Pasillo Lento (sin Guajeo)

The musical score is presented in four staves. The first staff is for Tiple, starting at measure 1, with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Above the staff are several 'v' symbols. The second staff is for Guajeo, starting at measure 10, with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Above the staff are several 'v' symbols. The third staff is for Guitarra, starting at measure 19, with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The fourth staff is for Bajo, starting at measure 28, with a bass clef and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Ilustración 8 Estructuras Rítmicas del Pasillo (Mendoza, 2014)

FORMA: La forma del pasillo tradicional siempre va a constar de tres partes que se indican con la letra A, B y C. Estas tres partes pueden ser tocadas con repeticiones de cada parte, o en forma rondó⁷ según prefiera el autor de turno. Para entender mejor la forma en la que es compuesta el pasillo, se proponen a continuación dos imágenes sacadas del texto “*Método de Improvisación en el Pasillo de la región Andina Colombiana*” de Francy Montalvo y Javier Pérez.

Es importante decir que con la evolución del vals colombiano a pasillo se empiezan a establecer estas pautas de composición para los pasillos de corte tradicional, tanto la forma, como las principales características melódicas, armónicas y rítmicas.

⁷ Forma Rondó: En el rondó encontramos una parte A que se repite alternando con al menos dos nuevas secciones. Tomado de: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/rondo/>

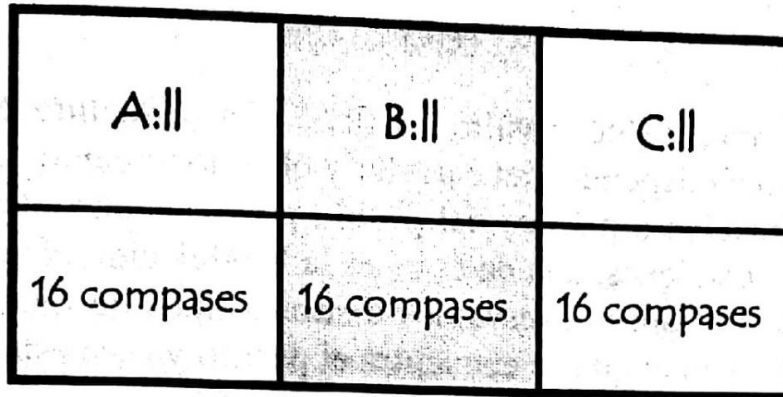


Ilustración 9 Forma de Pasillo con Repeticiones (Montalvo & Pérez, 2006).

Generalmente cada parte del pasillo consta de 16 compases, sin ser una regla establecida e inamovible por lo cual se pueden encontrar variaciones de longitud en algunas obras en particular. La anterior imagen deja ver la forma con repeticiones y la siguiente imagen la forma del pasillo tomada de la forma rondó europea.

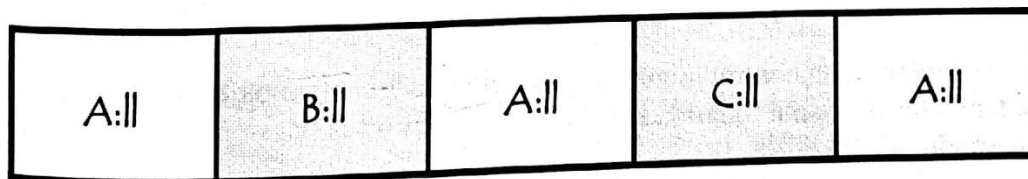


Ilustración 10 Forma Pasillo en Rondó. (Montalvo & Pérez, 2006).

2.3 El Bambuco

Hasta el día de hoy, la mención más antigua que se tiene de la palabra bambuco está presente en la carta que envía el general Francisco de Paula Santander (1792-1840) a un subalterno suyo en la población sur del país, para ser más exactos en la ciudad de Popayán, al general Joaquín Paris (1795-1868) en la que habla de la idiosincrasia del pueblo caucano y lo expresa de la siguiente forma (González, 2006). [...] Refrésate en el Puracé, báñate en Rio Blanco, paséate por el Ejido,

visita a las monjas de la encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete instruyendo a tu batallón, baila una que otra vez el bambuco. [...].⁸

Los historiadores de la época de la emancipación refieren que en medio del fragor de los combates nada impulsaba con más vigor a los soldados, en post de la consecución de la victoria, como los aires del bambuco, tocado por la escasa y diezmada banda de los batallones. (Perdomo, 1980, pág. 49)

Y es en la batalla de Ayacucho donde tienen mención dos bambucos conocidos con el nombre de *La guaneña* y *El miranchurito*, de los cuales se dice que hicieron parte de la lucha cumpliendo un papel de acompañantes en la batalla. Aunque no se sabe con exactitud la forma en la que sonaban estos bambucos, Jesús Emilio González autor de la tesis “*LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD COLOMBIANA A TRAVÉS DEL BAMBUCO EN EL SIGLO XIX*”, decide hacer una partitura a partir de un manuscrito alojado en la biblioteca Nacional de Colombia y entrega una idea de lo que significaba musicalmente la idea de bambuco en la región sur del país, pero lo que sí se puede deducir es que desde estas épocas se encuentran bambucos presentes en esta zona del país y que años después con la llegada de campesinos a la ciudad llegan también los bambucos al centro del país (González, 2006).

A continuación, se revisan las partituras de estos dos bambucos junto con la letra que tenían y el acompañamiento armónico del cual hacían uso, notando algunas similitudes con canciones de esta región presentes en la actualidad.

La Guaneña; de música atribuida a Nicanor Diaz, y de letra atribuida a Neftalí Benavides.

⁸ Roberto Cortazar (compilador). *Cartas y mensajes del General Francisco de Paula Santander*. Bogotá: librería voluntad, 1953 Vol. 1 pág. 353-354.

La Guaneña

Música atribuida: Nicanor Díaz
Letra atribuida: Nefalí Benavides

Allegro moderato θ . = 108

¡Guai que sí, ¡guai que no! la gua - ne - ña me en - ga - ñó, ¡guai que
ñó, con cua - tro rea - les y me - dio - con - tal que la que - ra yo con
yo quea mí sí quea - tro no la gua - ne - ña me lo ju - ró quea mí ró, ¡guai que

Transcripción de Jesús E. González
tomando como base un manuscrito sin
fecha de la Biblioteca Nacional de
Colombia.

D.C. con el otro texto

Segunda y tercera copla, se cantan con la misma música de los compases 7 con anacrusa al 10 y con repeticiones:

	<i>I</i>
<i>¡Guai que sí!</i>	<i>Con cuatro reales y medio</i>
<i>¡Guai que no!</i>	<i>con tal que la quiera yo</i>
<i>La guaneña me engañó</i>	<i>con cuatro reales y medio</i>
	<i>con tal que la quiera yo</i>
 <i>II</i>	 <i>III</i>
<i>Y anoche a la media noche</i>	<i>Mirando por mucho tiempo</i>
<i>al tambo se me largó</i>	<i>las chanclas que no llevó</i>
<i>ñapanga pa' mentirosa</i>	<i>las penas que tuvo mi alma</i>
<i>en pasto jamás se vio</i>	<i>con cuyes las mate yo</i>

del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur -incluso probablemente hasta Perú siguiendo la campaña libertadora- y por el norte a través de las riberas del Cauca y el Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza “nacional”. (Miñana, 1997, pág. 8)

El bambuco tiene diversas teorías acerca de su aparición en el territorio colombiano, pues es claro que se manifiesta por la fusión de tres razas presentes en nuestro territorio (indígenas, españoles y africanos), pero no se tiene claro un género específico que lo haya influenciado como es el caso del pasillo, por ejemplo. Es decir que el bambuco viene a surgir de una reinterpretación de cada uno de los factores que fueron impregnando esta música. Y se da aparentemente por la necesidad de construir desde lo “criollo”, desde las raíces del pueblo.

Sea cual sea su origen, el bambuco se tomó como algo propio, como una insignia de lo nacional, una identidad hecha melodía. (Perdomo, 1980) dice al respecto: “Entre los cantos montañeses sobresale el bambuco: copla y tonada, gesto y movimiento, patrimonio común y común denominador de la raza colombiana, pedazo de la patria hecha música” (pág. 214)

El bambuco -aire mestizo- es la resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al unirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo, como lo dijo su más alto cantor, Rafael Pombo:

Porque ha fundido aquel aire

La indiana melancolía,

Con la africana ardentía

Y el guapo andaluz donaire. (Perdomo, 1980, pág. 214)

El bambuco gira en torno a polémicas, su origen tiene cuantas hipótesis se puedan imaginar, su escritura musical sigue siendo tema de debate hoy en día, incluso su nacionalidad, pues a pesar de considerarse como música nacional en Colombia. En Yucatán, se celebra anualmente un festival que rinde homenaje a este género musical, del cual los yucatecos afirman su origen está en el país azteca (Carvajal, 1974).

Hay que decir que, en la búsqueda de símbolos de nacionalidad, y con el auge de las ciudades como territorios prósperos en donde se ubicaría la elite de la población, apareció una necesidad de encontrar en la cultura y las costumbres una forma de dar vida a la naciente cultura neogranadina de inicios del siglo XIX. En esta búsqueda se da una clara separación de clases, en donde la clase privilegiada acepta como suya la cultura europea, y es esta la que hará parte de todo tipo de celebraciones sociales de esta clase social, mientras que las masas se quedan con las tonadas campesinas, que se manifiestan de manera informal en plazas, pequeñas tiendas de comercio de la época, parques, etc.

A pesar de esta marcada división de clases, el bambuco siguió buscando su lugar en las músicas de salón de la época, que para entonces eran todas de corte europeo. Una de las primeras obras que se tienen como referencia para el paso del bambuco de las tiendas y plazas populares a los salones de música es el conocido como el aguacerito que se encuentra en un cancionero que le perteneció a Carmen Caycedo, considerada la primera guitarrista clásica del país. Al respecto (Rodríguez, 2011) dice lo siguiente:

Del cuaderno no se supo nada hasta cuando el historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo encontró, lo entregó en custodia al patronato colombiano de Artes y Ciencias, entidad que en septiembre de 1977 dio a conocer el repertorio en un concierto especial en la sala Bolívar del

Palacio de San Carlos, presidencial entonces, y luego publicó una grabación de las obras. (pág. 13)

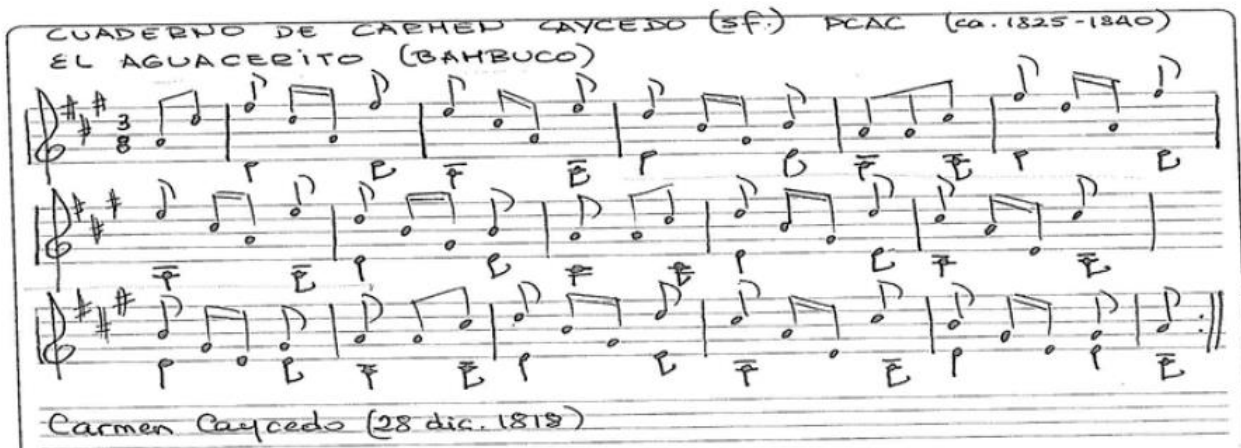


Ilustración 13 Bambuco El Agucerito (Rodríguez, 2011).

Paralelo a esta obra encontramos una pintura hecha por Ramón Torres Méndez, donde se muestra a bailarines en un salón de baile de la época vestidos de manera muy elegante bailando bambuco.



Ilustración 14 El Bambuco de Ramón Torres Méndez.⁹

⁹ Ramón Torres Méndez (1809-1885) *El bambuco*, tomado de <http://old.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1994/images/imagen9.jpg>

Sin embargo, esta obra fue criticada por la clase social de elite, que seguía viendo al bambuco como un baile que hacía parte de las clases sociales menos favorecidas, aptas para acompañar eventos más burdos e informales, y no como un baile de salón, que se pudiera comparar con la clase y delicadeza de las danzas europeas de moda en la época.

Luego de la escritura del aguacero, llegaría a Bogotá el 1 de marzo de 1859 una composición de Manuel María Párraga, anunciada por el periódico El Tiempo (Rodríguez, 2011). Que sobrevivió a través de la historia, considerada como una obra de un alto nivel pianístico para la época y que sería aceptada por el público asociado con la clase de elite de Bogotá, por ser interpretado en el piano, el instrumento que representaba al igual que en Europa, un alto rango social y económico. (González, 2006) dice acerca de la obra de Párraga lo siguiente:

La obra de Manuel María Párraga, *El Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos Variados Para El Piano, Óp. 14*, fue tal vez la más importante de todas estas -de acuerdo con los registros históricos- y es una de las obras, que afortunadamente, logro sobrevivir. Se trata de una especie de fantasía para piano, organizada a manera de tema y variaciones, y que es el vivo ejemplo de las circunstancias musicales por las que atravesaba el bambuco durante este periodo. Este compositor era de procedencia venezolana, y antes de radicarse en La Nueva Granada había vivido en Europa y Norteamérica en donde había adquirido cierta formación pianística, aunque esta no fuera su principal ocupación. No obstante, desde el momento que se radico en Bogotá, a mediados de la década del cincuenta, se vinculó inmediatamente a la música *culta* de la ciudad, destacándose como uno de los mejores y más importantes pianistas. (pág. 133)

El bambuco después de sucesos como la obra de Manuel María Párraga, empezaría a buscar la legitimidad de su música en su escritura. En plasmar en un papel el género que a partir de 1860 se



Ilustración 15 El Bambuco Manuel María Párraga (González, 2006)

convertiría sin duda alguna en la música “nacional” por excelencia. Y en esa búsqueda de la modernidad aparecen importantes nombres en la historia de la música andina colombiana jugando un papel importante en la estandarización de la escritura del género, y, además de la expansión hacia otros lugares del continente con grabaciones que son hoy recordadas por muchos, por su gran impacto en la época en la que estas surgieron.

(Cruz, 2002) nombra los nombres más destacados en el objetivo de llevar al papel el bambuco de la siguiente manera:

Posterior a esto sólo faltó la llegada de cultores verdaderamente dedicados que estandarizaron las formas del bambuco, como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Pelón Santamarta y Jerónimo Velasco quienes, además desarrollaron una inmensa labor llevando al acetato los primeros bambucos y se dio a conocer en la mayoría de los países de América la música que va a ser distanciada como la música nacional colombiana y que ahora en justicia se precisa como música andina colombiana. (pág. 228)

Hay que aclarar de manera precisa, que el bambuco es un género que tiene profundas raíces africanas, que se empezaron a dejar a un lado por el desprestigio que le acusaban las clases altas en un principio, pero que si uno se pone a buscar en diferentes regiones del país se encuentra con ritmos tocados por chirimías¹⁰ como la jota y el aguabajo como lo afirman en un trabajo de investigación Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, que tienen similitudes muy marcadas con el bambuco de la región andina.

Autores como Carlos Miñana dicen al respecto, que los interpretes de bambuco desconocen sus orígenes, y subvaloran las músicas que se siguen haciendo hoy día por indígenas, negros y campesinos: bambucos viejos, arrullos, currulaos, jugas, rajaleñas, etc. Una variedad de músicas que siguen vivas y siendo tocadas de manera muy usual en cada una de las regiones donde se asentaron estos ritmos (Miñana, 1997).

Y el mismo autor llega a la siguiente conclusión:

¹⁰ Chirimía: “Es importante dejar claro que la chirimía no es un ritmo. La definición exacta, si la buscan en una enciclopedia, es que es un instrumento similar a una flauta. Pero acá (en el Chocó) usamos el término para referirnos a una agrupación”

A veces pienso que los caucanos indígenas, negros, mestizos y blancos, sin necesidad de tanto análisis, han sabido que el bambuco es de todos ellos porque cada vez que se encuentran tocando se reconocen en el uno en el otro. (Miñana, 1997, pág. 11)

En la actualidad la música andina colombiana está más viva que nunca, y esto se debe en parte a la cantidad de concursos que hay a lo largo y ancho del país que se encargaron de mantener viva la música, y por otro lado a la participación de músicos como Germán Darío Pérez, que con su composición Ancestro evidencio la necesidad de incorporar en géneros como el pasillo, el bambuco, la guabina, etc. Aspectos de las nuevas músicas o World Music¹¹ como se les conoce hoy en día a los géneros que llegaron a partir de los 90, además el encuentro con armonías extraídas desde el Jazz y las músicas brasileras dieron un nuevo sentido al bambuco. León Cardona (1927 – act.) es otro importante compositor que lidero la transformación de estos géneros, que plasma en obras como Bambuquisimo, Cicunloquio Fantasia en 6/8 y muchas más.

Además, la llegada de Gentil Montaña (1942 – 2011) con sus composiciones para guitarra solista, la mezcla que hace Antonio Arnedo (1963 -) con su formato de Jazz tocando músicas colombianas, en fin, una constante búsqueda de nuevas sonoridades que alimentan al bambuco a perdurar en el tiempo, claro está que con propuestas trabajadas como las de los maestros mencionados anteriormente, que se preocuparon por innovar desde la esencia misma de la música, sin perder el punto de partida.

2.3.1 Características del Bambuco

Las características del Bambuco se evidenciarán en cuatro categorías diferentes.

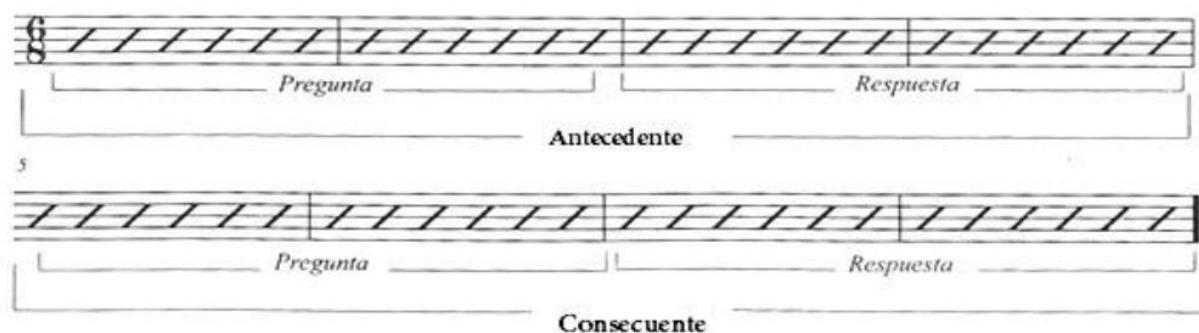
¹¹ World Music: Es el término que se usa para clasificar la música folclórica de los diferentes países, cuando esta empieza a ser comercial.

Aunque la principal discusión del bambuco se da en la escritura del mismo en un pentagrama, en esta ocasión se prefiere dejar a un lado la profundidad de este tema y abordar desde los aspectos melódicos, armónicos y estructurales rítmicos las principales características del bambuco tradicional de la región andina únicamente, sin entrar a comparar este género con otros que se podrían considerar de la misma familia, y que se encuentran en otras regiones del país. Tampoco se pretende hablar de bambucos que se pueden analizar desde la “nueva música andina colombiana”, que tienen influencias marcadas de otros géneros musicales como el jazz, el tango etc. Esto con la intención de no abarcar un tema tan extenso, que, para los propósitos de este trabajo resultaría imposible hacer.

El bambuco tiene una métrica de 6/8 más o menos estandarizada hoy en día, aunque con excepciones en algunas composiciones en las que se usa el 3/4, o la amalgama del compás binario 6/8 y el ternario 3/4. Las melodías se caracterizan por tener una entrada de ante compas en la que se genera una frase que en la mayoría de los casos es de 4 compases a modo de pregunta, y en respuesta aparece otra de 4 compases que la complementa. Los bambucos tradicionales optan en gran mayoría por las tonalidades menores para evocar esa nostalgia característica que impregna esta música desde su génesis. La base del acompañamiento de la cual se encargan el tiple y la guitarra está basada en el caso del tiple en seis corcheas iniciando en el primer tiempo con un aplatillado, y dos golpes aleatorios arriba/abajo, otro aplatillado en la 4 cuarta corchea, y otros dos golpes para terminar el compás. En la guitarra la primera corchea es un silencio que se corresponde con la sincopa externa que se forma en las melodías del bambuco, y las cinco corcheas restantes se tocan alternando entre bajos y acordes, empezando con el acorde.

MELODÍA: Al respecto encontramos una explicación de los comportamientos melódicos del bambuco, expuesta en el trabajo de grado titulado “*EL BAMBUCO AL PIANO, PRINCIPALES CARACTERISTICAS MUSICALES EN 4 BAMBUCOS*”.

La estructura melódica del bambuco presenta una relación simétrica. Las frases de 4, 8 o 16 compases se pueden dividir en dos partes o semifrases: pregunta (antecedente) y respuesta (consecuente). Estas semifrases a su vez están constituidas por dos frases. Entonces, en una frase de ocho compases, por ejemplo, se presentaría la siguiente estructura: (Paez, 2015, pág. 28)




• *El Republicano*

Ilustración 16 Melodía en Bambucos tradicionales (Paez, 2015).

Cuando hay frases de cuatro compases también se presenta una relación simétrica entre la pregunta y la respuesta. Aunque, en ocasiones la pregunta es más corta como se evidencia en los siguientes ejemplos (Paez, 2015).

• *Flor de romero*



• *Mauricio Turriago*

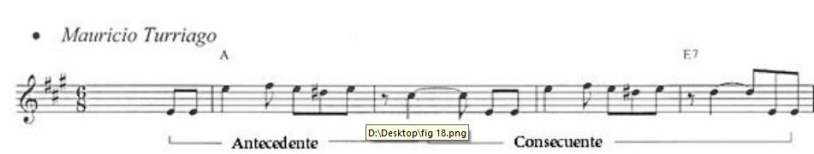


Ilustración 17 Frase 4 compases Bambuco (Paez, 2015).

ARMONIA: la armonía de los bambucos es casi idéntica a la de los pasillos tradicionales, es decir que manejan progresiones armónicas en las que generalmente se ven incluidos los grados I-IV-V7, que son los que sostienen la melodía durante todo el tema, claro está que pueden aparecer algunos bambucos con dominantes secundarias y tonos relativos, pero estos están especialmente destinados a los cambios de parte. Para resumir, cuando una canción arranca la parte A en menor, la parte B probablemente esté en su tono relativo y la parte C en su paralela mayor o menor según sea el caso.

Ejemplos:

BAMBUCOS MENORES

PARTE A Primer grado menor (ej. Dm)

PARTE B Paso al relativo MAYOR y vuelve al primer grado menor (Ej. F y Dm)

PARTE C Paso a la paralela o Isotónica (ej. D)

Algunos ejemplos: (Fiesta en la montaña, Alcira, On tabas, Bachué).

BAMBUCOS MAYORES

PARTE A Primer Grado Mayor (ej. G)

PARTE B Primer Grado Mayor (ej. G)

PARTE C Es posible encontrar: - Subdominante Mayor (ej. C)

- Subdominante menor (ej. Cm)

- Relativa Mayor de la subdominante menor (Ej. Eb).

Algunos ejemplos: (Bambucos “Pa’ qué me miró”, “El tigre” y “El Republicano”). (Montalvo & Pérez, 2006)

RITMO: (Martinez, 2009) dice lo siguiente: “el ritmo del bambuco se puede escribir en una métrica de 3/4 o de 6/8, donde lo importante no es tanto la métrica como tal, sino saber dónde van ubicados los acentos y donde está ubicado el cambio armónico” (pág. 22).

Para entender mejor la escritura del bambuco en ambos sistemas tanto el ternario como el binario, a continuación, se van a revisar las estructuras rítmicas de ambas:

Estructuras del Bambuco a 3/4

a. Con Guajeo

The musical score is written in 3/4 time and consists of five staves. The first three staves are for Tiple, Guitarra, and Bajo. The Tiple part is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes. The Guitarra part is also in treble clef and features a similar rhythmic pattern with many beamed eighth notes. The Bajo part is in bass clef and features a simpler rhythmic pattern with quarter notes. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 13, 18, 25, and 31 indicated. Chord symbols (Am, E7, Dm, A7) are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The score ends with a double bar line at measure 31.

Ilustración 18 Estructura Rítmica del Bambuco a 3/4 (Mendoza, 2014).

Se puede visualizar el desplazamiento armónico del cual hablan tanto los contradictores de este sistema, cuestión que no sucede con el bambuco cuando se escribe en 6/8.

Estructuras del Bambuco a 6/8

a. Con Guajeo

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves. The first staff is for Tiple, the second for Guitarra, and the last three for Bajo. The score is divided into measures 1-5, 6-10, 13-17, 18-24, and 25-31. Chord changes are indicated above the staves: Am, E7, Am, A7, Dm, E7, Am, Am, A7, Dm, E7, Am, and Am. The Tiple part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Guitarra part has a simpler, more melodic line. The Bajo part provides a steady bass line with some melodic movement.

Ilustración 19 Estructuras Rítmicas del Bambuco (Mendoza, 2014).

En el caso de la escritura del bambuco a 6/8 se evidencia el cambio de región armónica en los tiempos fuertes del compás.

FORMA: en cuanto a la forma del bambuco, se puede encontrar una similitud muy marcada con la forma del pasillo, esto debido a las propuestas que el maestro Morales Pino hizo con la

composición de varios bambucos pensados en los formatos en los que el mismo trabajo, tanto en la lira colombiana, como en el trio típico colombiano (Montalvo & Pérez, 2006).

Por esta razón es posible resumir la forma del bambuco de la siguiente manera:

Es una forma tripartita, en la que las partes pueden ser interpretadas con repetición, o en forma rondo al igual que pasa con el pasillo. Cada parte A, B y C generalmente están compuestas con una longitud de 16 compases y en algunas ocasiones se extienden un poco más los temas repitiendo al final el tema A.

(Paez, 2015) cita algunos ejemplos para cada caso en particular, sea para la forma con repeticiones de cada parte o la forma rondó:

AA BB CC A (por ej. Bambucos “*On tabas*”, “*El Republicano*”, “*Mano Chepe*”)

ó forma rondó **AA BB AA CC AA** (Ej. Bambucos “*Alcira*” y “*Mauricio Turriago*”)

Ilustración 20 Formas Bambuco (Páez, 2015).

2.4 E trio típico colombiano (1950-2005)

Aunque este trabajo se va a centrar en el desarrollo del trio típico colombiano¹² a partir de la década de los 50’s, y hasta el año 2005 donde se consideran una serie de circunstancias que definen lo que hoy en día es la música de la región andina colombiana, y su principal instrumento de difusión que es el trio típico colombiano. Se hace necesario hablar de antecedentes ocurridos en la primera mitad del siglo XX e incluso en las últimas décadas del siglo XIX.

¹² Trio Típico Colombiano: conjunto conformado por bandola, tiple y guitarra, dedicado a la interpretación de la música de la región andina colombiana.

Las primeras nociones que se tengan acerca de la conformación del trio típico se dan en 1878. (Londoño & Tobón, 2004) dicen lo siguiente:

Cordófonos¹³ traídos desde Asia y Europa adquieren una nueva dimensión: la guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en tiple para acompañar el trabajo campesino; y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales. (pág. 45)

Otra figura que es necesario destacar para entender las raíces del trio típico colombiano, es la del maestro Pedro Morales Pino y la conformación de la legendaria *Lira Colombiana*. Posterior a sus estudios en la Academia de Música Nacional, (donde adquirió conocimientos musicales que le dieron la oportunidad de llevar las músicas de la región andina colombiana a este formato, que combinaba los instrumentos tradicionales como la bandola y el tiple, con otros como el violín o el contrabajo de procedencia europea), empieza un camino de construcción de la música andina.

La *Lira Colombiana* fue un modelo en su género y atrajo el interés y el entusiasmo para formar innumerables agrupaciones que hicieron conocer la música de la zona andina y que definitivamente contribuyeron al desarrollo de la música tradicional a lo largo de la primera mitad del siglo XX. (León Rengifo, 2003, pág. 18)

En los años 20 aparecen los *Hermanos Hernández*, un trio conformado por Héctor, Gonzalo y Francisco “Pacho” Hernández que serían referencia en la continuidad de este tipo de formato, ya que incluyeron repertorio colombiano, pero también decidieron tocar música de otras latitudes generando nuevos lenguajes en cuanto a la interpretación y el papel de cada uno de los instrumentos que lo componía. Abriendo espacios de renovación, y de encuentros de otros

¹³ Cordófonos: Categoría en la que se enmarcan los instrumentos que producen los sonidos a través de cuerdas.

lenguajes que aportarían de manera indudable en el desarrollo de este formato a partir de la segunda mitad del siglo XX (Londoño & Tobón, 2004).

Posterior a este trio, aparecen otros que seguirían aportando nuevas ideas y abriendo caminos de encuentro entre lo popular tradicional, lo académico y la llegada de nuevas músicas a partir de la globalización acelerada que se daría con la llegada de la radio, los acetatos y la difusión de otras músicas como el jazz, el Bossa Nova, etc.

Uno de los tríos de mayor renombre y gran importancia para el desarrollo de este formato es el *Trio Morales Pino*. Esta agrupación es altamente significativa desde dos aspectos: la composición musical, con la figura de Álvaro Romero, y el desarrollo técnico instrumental de la bandola, con Diego Estrada. (Rendón, 2013, pág. 188)

Y aparte del Trio Morales Pino aparecen otros que también merecen ser nombrados en este trabajo, ya que son importantes en la búsqueda de la consolidación de este formato y de las músicas que interpretan, entre los cuales es indispensable destacar a él Trio Joyel, el Trio Instrumental Ancestro, el Trio Luis A. Calvo etc.

Los aportes de los maestros Álvaro Romero y Diego Estrada, se convierten en una referencia obligada de los grupos que se conforman en años posteriores y que ven en la figura del Trio Morales Pino, un ejemplo a seguir en la búsqueda de nuevas sonoridades para este formato.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, es necesario mencionar una serie de situaciones que empiezan a redefinir el concepto tanto de trio, como el de música andina colombiana. Por ejemplo, la llegada de la música de orquestas como la de Lucho Bermúdez y Pacho Galán influenciadas por el auge de las Big Band norteamericanas, empieza a convertir el panorama musical colombiano en uno descentralizado, quitándole importancia a la música andina, e inclinando la balanza por la

preferencia de la música proveniente de la costa Atlántica colombiana, que llegó con géneros como el Porro, La cumbia y el vallenato.

Y es quizá este fenómeno el que da la posibilidad, a que una serie de maestros e importantes figuras en la renovación de la música andina colombiana sugieran a partir de sus trabajos de composición, arreglos, métodos de técnica instrumental e inclusión de nuevos lenguajes armónicos, melódicos etc. El camino de la música andina colombiana y del formato de trio típico colombiano hasta la actualidad.

Es entonces en este apartado donde cabe destacar la labor de músicos como Fernando León Rengifo, conocido en el medio como el “chino” León, Jesús Zapata Builes, Luis Uribe Bueno, León Cardona, Elkin Pérez, Gentil Montaña, Jorge Arbeláez, Adolfo Mejía, Luis Carlos Saboya o “Lucas” Saboya, German Darío Pérez, entre otros tantos que se pueden destacar en la construcción y consolidación de la música andina colombiana.

A continuación, se pretende resumir de la manera más concreta posible, los aportes que cada uno de estos músicos realizó desde su trabajo individual, y en los encuentros de unos con otros en los escenarios de los festivales como el Mono Núñez, el Hatoviejo Cotrafa, Festival del Pasillo, Festival del Bunde, el Festival Antioquia le Canta a Colombia, Encuentro de Estudiantinas en Tuluá, el Encuentro Nacional de Tiple, etc. Y obviamente, en la conformación de grupos musicales de importante trayectoria y nombre dentro la pequeña comunidad de músicos tanto académicos, como empíricos dedicados al estudio y la preservación de los diferentes géneros que encontramos en la región andina de nuestro país.

La siguiente imagen muestra uno de los tríos típicos pioneros en la consolidación de este formato dentro de la música de cámara.



Ilustración 21 Trio Instrumental Colombiano 1980 (Trujillo & Correa, 2010)

El trio instrumental colombiano, liderado por el maestro Jesús Zapata Builes fue uno de los más importantes en la inclusión de nuevas músicas para este formato. (Rendón, 2013) destaca lo siguiente: “El maestro Zapata trabajo el trio de cuerdas andinas colombianas bajo una perspectiva que amplía su fuero estético hacia la interpretación de otras músicas, no solo de géneros colombianos, demostró que el trio puede adquirir dimensiones de carácter universal” (pág. 189).

Le confirió pasajes melódicos al tiple, más allá de su función de acompañamiento, lo cual abrió nuevas posibilidades tímbricas, técnicas y de textura; propuso además el desarrollo de eventuales parajes rítmico-armónicos en la bandola y, en menor medida la apropiación melódica de la guitarra. (López et al, 2005, pág. 176).

El “chino” León hace aportes destacados en sus arreglos, una habilidad que adquirió a lo largo de su trabajo con las estudiantinas *Colombia* y *Bochica*, a continuación, un claro ejemplo del manejo que hacía especialmente con la bandola:

Ilustración 22 Variación 1 Pasillo Bandolita (Rendón, 2013)

Ilustración 23 Variación 2 Pasillo Bandolita (Rendón, 2013).

El maestro Luis Uribe Bueno deja ver en composiciones como la mencionada anteriormente en la ilustración veintidós y veintitrés *Bandolita*, la intención de considerar a cada uno de los instrumentos como solistas en determinadas partes de la canción.

León Cardona deja un aporte importantísimo en la parte armónica de las obras que el compuso, dejando ver con claridad los recursos que rescato de otros géneros que interpreto en su estadía en Bogotá, incorporando con gran destreza y sin perder lo esencial del pasillo, el bambuco, la danza, etc. Armonías que se pueden considerar modernas (López et al, 2005).

Elkin Pérez Álvarez como jurado de festivales, encuentros y concursos de las músicas andinas colombianas es uno de ellos, testigo y a la vez gestor de esas transformaciones que hoy constituyen la historia reciente de nuestra sociedad y nuestra cultura en el ámbito de la tradición musical. (Trujillo & Correa, 2010, pág. 189)

Gentil montaña quien, según Fernando León fue el primero en escribir suites originales para el formato de trio típico, y aclara también que, aunque escribió alrededor de diez suites hoy en día solo se conservan cuatro que grabaron el *Trio Palos y Cuerdas*, de los hermanos Saboya.

Jorge Andrés Arbeláez se destaca en su rol de compositor, y muestra de esta cualidad es la obra *Cosa de Niños*, un pasillo que se destaca por su contenido rítmico principalmente, aunque también es imprescindible hablar de una armonía que integra notas agregadas en los acordes en su composición original (Rendón, 2013). En el siguiente fragmento correspondiente a la introducción de la obra se pueden notar estas características:

Ilustración 24 Introducción Cosa de Niños (Rendón, 2013).

Y por último, no por eso siendo menos importantes vamos a nombrar las figuras de German Darío Pérez, quien se dio a conocer de una manera muy amplia gracias a su bambuco ancestro, ganador de una de las ediciones del concurso Mono Muñez, quien toca en trio pero con

instrumentos como el piano y el contrabajo y que ha resignificado el valor de la música colombiana en una constante reinención a partir de los elementos que se toman de otros géneros traídos a Colombia a partir de los años 80's especialmente.

Y al tiplista y compositor "Lucas" Saboya por sus aportes en el campo creativo, en diferentes formatos, pero siempre priorizando al trio típico como vehículo de exhibición de sus obras. En conclusión, es un camino forjado a partir de la aceptación de recursos de otros géneros, siempre modificando desde las raíces, con la intención de no transgredir la música y lo que esta conlleva.

2.4.1 La Bandola

Puede definirse la bandola, instrumento popular de los Andes colombianos, como un cordófono híbrido que evoluciona a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI. Pertenece a la familia de los laúdes de mástil o cuello largo, con trastes y cuerdas de acero en ordenes dobles y triples, pulsadas con plectro, tapa en forma de pera como las mandoras y laúdes, caracterizadas por su caja con aros y tapa posterior plana o ligeramente abovedada. (Bernal, 2000, pág. 38)

La bandola ha venido evolucionando a lo largo de la historia, y con la búsqueda de nuevos retos técnicos se han producido cambios en la fisionomía¹⁴ de la misma. (Londoño & Tobón, 2004) afirman lo siguiente:

Para el siglo XIX, en Colombia el instrumento tenía cuatro órdenes dobles. Hacia 1860 se presume que el poeta, músico e ingeniero Diego Fallón introdujo un quinto orden en la región de los bajos. Luego, en 1898, Pedro Morales Pino, músico vallecaucano le adicionó un sexto

¹⁴ Fisionomía: Aspecto exterior de las cosas. Tomado de:
<http://www.wordreference.com/definicion/fisionom%C3%ADa>

orden, además de disponer los primeros cuatro órdenes triples, para un total de 16 cuerdas. (pág. 48)

La bandola sufre nuevos cambios entrada la década de 1960, donde algunos interpretes del instrumento prefieren en vez de la afinación en Si bemol, la afinación estándar en Do, entregando nuevas posibilidades en unos registros un poco más agudos. “Se afina por cuartas justas ordenadas en seis órdenes que pueden ser dobles o triples. Su afinación es Fa#2, Si2, Mi3, La3, Re4 y Sol4. Pueden alcanzar un Si5 o Re6, dependiendo de la construcción del diapasón” (Poveda & Vanegas, 2014, pág. 61).

Hay una serie de músicos que se han destacado por su gran virtuosismo en el instrumento, empezando por Diego Estrada con el Trio Morales Pino, luego Fernando el “chino” León quien gracias a los aportes de sus arreglos en la estudiantina Bochica y luego en el trio Joyel, dejan un importante repertorio y legado a sus contemporáneos. Hacia los años noventa aparece Fabian Forero quien decide explorar el instrumento en un ámbito solista. “Esto supuso amplificar el espectro sonoro del instrumento e implementarlo en otros formatos y de cara a la música como lenguaje universal” (Poveda & Vanegas, 2014, págs. 62-63).

A través de estas propuestas la bandola empezó a vincularse con lo académico a finales de los años noventa, donde se impulsó de una manera increíble con respecto a las exploraciones que se le han hecho, se le hacen y se le seguirán haciendo en la actualidad. Hoy en día es muy fácil encontrar estudios donde se manejen lenguajes asociados años atrás a la guitarra eléctrica de manera exclusiva, hay obras que se adaptaron del tango, de música brasilera donde se destaca la mandolina como instrumento similar, una infinidad de búsquedas en pro de explotar las habilidades técnicas de la bandola.

A modo de conclusión, se puede decir que la bandola está en constante movimiento y adaptación de lo moderno, vinculada con otros lenguajes en su interpretación, modificando su forma, volviéndola eléctrica gracias a la ayuda de luthiers que se han aliado en esta búsqueda de nuevas posibilidades.

2.4.2 El Tiple

“Para acompañarlo se usa el tiple, instrumento nacional por excelencia, a fin de la guitarra y con su misma forma” (Perdomo, 1980, pág. 215). Las primeras referencias que se tienen del tiple aparecen en el año de 1791 (Londoño & Tobón, 2004). Es un instrumento que consta de 4 ordenes, cada orden de cuerdas compuesto por tres cuerdas diferenciando una de estas por ser más gruesa y estar afinada una octava debajo de las otras que la acompañan (Perdomo, 1980). Esta cuerda recibe el nombre de bordón y es la que hace que la sonoridad del instrumento sea tan particular. Se utilizan cuerdas de acero, y se puede tocar de varias formas hoy en día por los diferentes roles que ha asumido el instrumento; el de solista, el de acompañante en el trio, el de instrumento melódico en varios formatos, etc.

“Su respuesta tímbrica es riquísima y desborda la escritura convencional. No obstante, amerita señalar una limitación real que les es propia: la restricción que presenta en el ámbito de los sonidos graves” (Londoño & Tobón, 2004, pág. 46). Su afinación también se encuentra en una constante búsqueda de nuevos lenguajes, en un principio su afinación era en Si bemol, luego a finales de siglo se dice que se cambió por la afinación en Do buscando principalmente comodidad a la hora escribir sus líneas melódicas o acompañamientos en una partitura. El tiple se puede considerar un

instrumento transpositor,¹⁵ por este motivo a la fecha se siguen utilizando ambas afinaciones por varias razones, hay personas que encuentran posibilidades más ricas en una u otra afinación, además, en la música carranguera se prefiere el tiple en Si bemol, y para la música andina en Do.

Así, el instrumento acompañante de uso estrictamente popular pasa a abrirse su lugar en otros espacios más formales, eso sí, sin dejar atrás su principal función la de acompañar de manera informal las reuniones o cantos que se hacen entre campesinos. El instrumento está presente en nuestra cultura desde hace ya mucho tiempo, y parece querer quedarse con la inclusión en al ámbito académico como le paso a la bandola, donde se encuentra con una serie de músicos interesados en explorar nuevas posibilidades.

Cada día crece más la escuela de tiple, por lo cual es casi que innegable la labor de maestros que abren espacios de convergencia entre jóvenes intérpretes y maestros, que se sientan a dialogar alrededor del futuro de nuestro instrumento nacional. Y es precisamente el fruto de estos encuentros, donde el principal actor es el tiple y su proliferación y ratificación como símbolo de lo nacional entre la comunidad colombiana, donde este instrumento se abre más espacios de participación, no solo en nuestro país, sino en otros países de Latinoamérica donde se empieza a reconocerse y a encontrarse con instrumentos que le son muy parecidos, tanto en su sonido, como en su forma y sus principales funciones dentro de un determinado formato musical.

La prueba de ello es apreciar un tres cubano, un instrumento que parece casi idéntico si le mira desde lejos. A continuación, se pueden ver los registros que encontramos en las diferentes afinaciones en que se ejecuta el tiple escritas en el pentagrama.

¹⁵ Instrumento Transpositor: Un instrumento transpositor es un instrumento que al tocar los sonidos producidos suenan más agudos o más graves que los escritos. Tomado de:
<http://www.teoria.com/es/referencia/i/instrumento-transpositor.php>

Afinación en Bb: sonidos reales, cuerdas al aire, rango

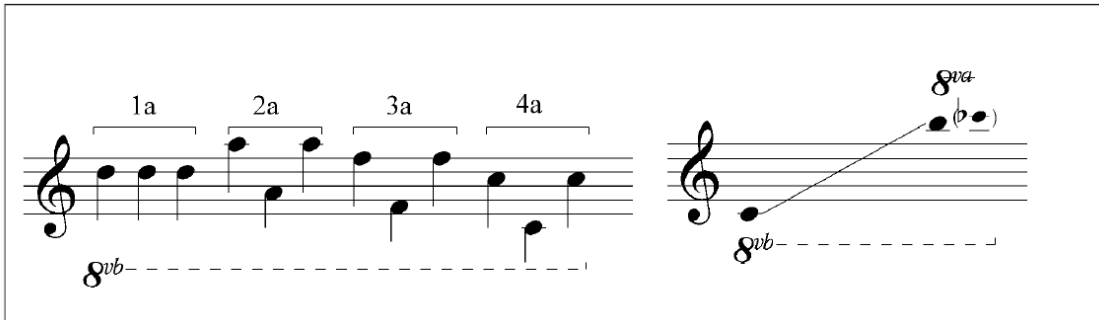


Ilustración 25 Afinación del tiple en Si Bemol (Londoño & Tobón, 2004).

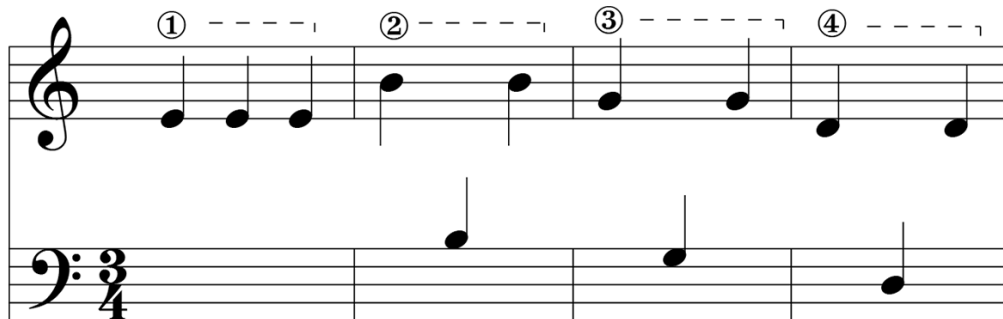


Ilustración 26 Afinación del tiple en Do, notación real.

2.4.3 La Guitarra

De origen arábigo-asiático y nombre greco-romano, la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce en testimonios hallados en Egipto y Asia Menor, donde se transforma el antiguo laúd. Afirman investigadores contemporáneos que hacia el año 1000 a.C. ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual. (Londoño & Tobón, 2004, pág. 45)

La guitarra, aunque también ha tenido una cantidad de transformaciones a lo largo de la historia, hoy en día se le reconoce como un instrumento de seis cuerdas que están afinadas en el siguiente orden empezando desde la más aguda, hasta la más grave: mí, si, sol, re, la y mi. No siendo la

única, pero si la más utilizada en la mayoría de los géneros en la que esta es incluida. Se le puede considerar como la raíz de la que se derivan una serie de instrumentos que aparecen a lo largo y ancho del mundo, por nombrar algunos cercanos, el tiple, el cuatro, el guitarrón, la guitarra puntera, la guitarra eléctrica, el bajo, el ukelele, etc.

Algo de lo que no se puede dudar es que la guitarra es un instrumento ampliamente difundido en todo el mundo, y que es casi imposible encontrarse con personas que desconozcan de la misma. La han tocado indígenas, comunidades aborígenes, afrodescendientes, personas de la urbe, campesinos, etc (Londoño & Tobón, 2004). En la música andina colombiana también ha estado presente desde sus inicios con la inclusión del instrumento en los diferentes formatos que se han utilizado en la difusión de la música andina, pasando por las estudiantinas, haciendo parte de los duetos vocales, quedándose hasta el día de hoy en el trio típico colombiano como un instrumento indispensable en su ejecución.

Compositores e intérpretes como Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Héctor González, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño, Andrés Villamil, Jaime Romero, Lucas Saboya se han interesado en unir una tradición solista que viene desde el clasicismo con los géneros andinos colombianos, dando como resultado obras de una increíble calidad compositiva e interpretativa.

Su afinación es la siguiente:

Afinación: sonidos reales, cuerdas al aire, rango



Ilustración 27 Afinación de la Guitarra en Do.

2.5 El Tiple Requinto

Cordófono colombiano de 12 o 10 cuerdas empleado en la ejecución de la música andina colombiana, y la música carranguera desde su aparición. Es una variante del tiple con un cuerpo más pequeño, pero con los mismos ordenes de cuerdas con la gran diferencia que este no hace uso del bordón o cuerda más gruesa afinada a una octava que si está presente en el tiple. la afinación del tiple requinto esta al igual que el tiple dividido en dos, se pueden encontrar triples requintos afinados en Si bemol muy utilizados hoy en día en la música carranguera, y en algunos departamentos del país como Santander y Boyacá específicamente, y otros afinados en Do mayor, esto para facilitar su escritura en el pentagrama.

Se puede decir que el tiple requinto es de igual forma un instrumento transpositor, y que su principal función es la de llevar la melodía, esto por su registro principalmente agudo. Al respecto (Perdomo, 1980) afirma: “El requinto, es un tiple más pequeño, que hace las veces de bandola y se toca en Cundinamarca y Boyacá” (pág. 216). La fabricación de estos instrumentos le corresponde en un principio y en mayor medida al departamento de Santander, sin embargo (Perdomo, 1980) dice “La fabricación de estos instrumentos ocupa varias manos en Chiquinquirá y Guaduas. En las tiendas de la primera población se encuentran de todos los tamaños, lo que les da un aspecto típico muy peculiar” (pág. 216).

“Es fácil realizar en el melodías a dos cuerdas (órdenes); su uso se privilegia para interpretar géneros musicales tales como torbellinos, guabinas, rumbas criollas y pasillos fiesteros” (Londoño & Tobón, 2004, pág. 47).

Hoy en día el tiple requinto, empieza a sufrir una serie de innovaciones principalmente por la inclusión en géneros que no le eran tan afines hace unos años, fenómeno que se da con la

proliferación de concursos en los que este instrumento es el protagonista principal sin duda. Hay que evidenciar una brecha evidente entre las primeras grabaciones de las cuales se tiene registro donde el tiple requinto interpreta la melodía, principalmente rumbas criollas, como Mariquiteña, Trago a los Musicos, o el reconocido torbellino Esto es Torbellino, etc. Con las grabaciones que se pueden escuchar hoy en día a cargo de músicos muy virtuosos que dejan ver su calidad interpretativa en diferentes géneros musicales colombianos, y otras adaptaciones de músicas latinoamericanas, entre los que se destacan: Camilo Cifuentes, Juan Eulogio Mesa, Elberto Ariza por nombrar algunos de los más importantes.

La evolución del tiple requinto y en general de los instrumentos de cuerda pulsada, se ha venido desarrollando en los últimos años en un trabajo conjunto entre intérpretes y luthiers, estos últimos quienes se han dado a la tarea de mejorar y refinar cada detalle de fabricación para entregar una inmensa gama de posibilidades a los músicos. Estos avances dados en gran medida por la utilización de herramientas mucho más especializadas, que se reflejan en la calidad sonora del instrumento.

Los órdenes del tiple requinto son triples solo en la segunda y tercera cuerda, y en las cuerdas de los extremos están duplicadas para un total de 10 cuerdas distribuidas en cuatro órdenes (Abadía, 1983). Aunque hoy en día el tiple requinto se ejecuta de manera casi que exclusiva con el plectro utilizando una técnica parecida a la de la bandola, en años anteriores era común ver a músicos tocando este instrumento con las yemas y las uñas.

Hoy en día es fácil encontrar todavía triples requintos con 10 cuerdas y un cuerpo un poco más pequeño que el tiple requinto de 12 cuerdas. La gran diferencia entre estos es su afinación ya que generalmente el tiple requinto de 10 cuerdas se afina en Si bemol y da un sonido un poco más

agudo, mientras que el de 12 cuerdas se afina en Do la mayoría de las veces y da un sonido menos brillante.

El tiple requinto parece estar en una etapa de transición desde sus raíces populares, hacia el ámbito académico. Sin embargo, hoy en día aparecen detractores de esta idea de “academización” del tiple requinto, argumentando la pérdida de la tradición oral. No se sabe cuál sea el camino del tiple requinto en los próximos años, la variedad de concursos, la vigente música carranguera, los maestros y alumnos creando nuevos métodos de estudios, la inmersión en otros géneros, las mejoras en su construcción, las búsquedas de nuevas sonoridades son todos estos factores que nos hacen creer en la permanencia en el tiempo de este instrumento, sin embargo, hay que esperar en los próximos años el recorrido que lleve el tiple requinto.

A modo de cierre, se darán algunos nombres de los requintistas más influyentes de los últimos años, y en esa tarea es importante empezar con el nombre del maestro Gilberto Bedoya Hoyos, oriundo de la ciudad de Manizales (Caldas), merecedor de una serie de premios por su magnífica interpretación del tiple requinto.

Posterior al maestro Gilberto Bedoya Hoyos, es fácil encontrar otros importantes músicos como: Camilo Cifuentes, Juan Eulogio Mesa, Carlos Andrés Quintero, Javier Fernando Mojica, Andrés Felipe Cely Triana, Juan David Villaveces, por nombrar algunos de los más destacados. Todos ellos han hecho posible que el tiple requinto sea un instrumento de una dificultad evidente en las composiciones y adaptaciones que se le han hecho.

2.6 Armonía tonal moderna

Aunque el término “armonía moderna” parezca un término pretencioso como dice Enric Herrera (1948-) en su libro *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*, es un adjetivo que de ahora en

adelante puede servir para diferenciar la armonía tonal contemporánea de la armonía clásica. Para poder entender de que se está hablando con el termino armonía tonal moderna, este apartado tratara de resumir de la manera más concreta posible la significación que Cesar A. de la Cerda hace en su libro *Armonía Tonal Moderna* de este término.

Armonía tonal moderna se puede definir como una serie de exploraciones que diferentes arreglistas y compositores han venido realizando en los últimos años en el campo de la tonalidad, dichas innovaciones realizadas a partir del desarrollo del jazz como género musical que ha venido evolucionando desde sus raíces en el blues (de la Cerda, 1984).

“El aprovechamiento de las innovaciones tonales, sin embargo, no se limita al género jazzístico” (de la Cerda, 1984, pág. 5). Por lo expresado anteriormente es que podemos ver hoy en día a una serie de compositores e intérpretes colombianos en la tarea de buscar nuevos “colores” armónicos en sus obras, dándose cuenta de un abanico de posibilidades de armonización simplemente con una idea diferente en cuanto al tratamiento que se le puede hacer a la armonía tonal, donde la idea de tensión se ve expresada de una manera más amplia a la que se conoce en la armonía clásica.

La armonía tonal moderna trasciende hacia un espacio de experimentación donde la libertad que adquiere el autor, arreglista o interprete es el primer paso al entendimiento del uso de estos recursos armónicos, sin embargo, estas innovaciones se dan a partir del concepto de tonalidad y todo lo que este implica. Como parte de estas experimentaciones de la armonía llevadas a cabo en el siglo XX, surgen corrientes estilísticas que deforman la tonalidad y se expanden a nuevas propuestas como el serialismo, donde la tonalidad como se le conoce tradicionalmente ya no tiene cabida (de la Cerda, 1984).

“Los compositores impresionistas contribuyeron en forma decisiva a la expansión del sentido de la tonalidad, creando nuevas combinaciones de sonidos y llevando la libertad en el uso de los acordes hasta límites no previstos anteriormente” (de la Cerda, 1984, pág. 6). Y es esta expansión de la tonalidad la que permite innovar en el aspecto armónico de forma gradual a través del siglo XX en países de América Latina que recibieron toda la influencia del jazz, que empezó a llegar a finales de siglo.

Para hablar del uso de la armonía tonal moderna dentro de sus composiciones y arreglos en la música colombiana, aparece como relevante la figura de León Cardona quien nació el 27 de agosto de 1927, y hoy en día ha dejado un legado a través de su música que es muy valorado por los músicos académicos de todo el país, especialmente por el tratamiento armónico que se evidencia en sus obras, que son influencia directa de géneros como el Jazz y el Bossa Nova los cuales interpreto a lo largo de su carrera en diferentes formatos instrumentales.

Cardona como se citó en (Torres & Tannia, 2016) dice lo siguiente

Es que el Jazz no es un ritmo, sino una forma de hacer música, por lo tanto, cualquier música puede tocarse como jazz, es decir, hacer jazz con ella, ¿qué es hacer jazz? Es improvisar, es improvisar enriqueciendo la armonía de cualquier melodía, entonces usted puede hacer jazz con cualquier música. (pág. 88)

Incluso el maestro León Cardona grabó junto a Luis Rovira en un formato de sexteto muy parecido al de Benny Goodman, un trabajo discográfico en 1961 que se puede considerar como uno de los primeros discos hechos en Colombia donde se fusionan el Jazz y las músicas colombianas tanto del interior como de la costa atlántica, siendo toda una novedad para la época (Torres & Tannia, 2016).

Es este trabajo discográfico un importante punto de partida del maestro León Cardona en la búsqueda de una identidad propia en la composición de sus obras. Cardona como se citó en (Torres & Tannia, 2016) dice al respecto:

Después de realizar este gran trabajo, Cardona empieza a definir su estilo compositivo, ya que esa música era la que el tocaba en la época de los grilles, y afirma que esas armonías de las que se enamoró serían de gran riqueza en las composiciones y arreglos del repertorio colombiano. (pág. 91-92)

Aunque el maestro León Cardona es una de las figuras más importantes en la renovación de la música andina colombiana dejando obras de una increíble calidad compositiva y arreglos que hoy en día se estudian casi que, de manera obligatoria dentro del ámbito académico, son muchos los nombres que aparecen años después del maestro Cardona intentando incorporar este lenguaje armónico en sus composiciones y arreglos. Actualmente se hace evidente la incorporación de los aspectos más característicos de la armonía tonal moderna en obras de compositores jóvenes encaminados a la conservación y difusión de la música andina colombiana.

2.7 Miles Davis

Miles Dewey Davis III nace en Alton, Illinois el 25 de mayo de 1926 acogido por una familia de clase social alta, donde su padre fue un dentista aficionado a la música, su madre era admiradora de Duke Ellington y tocaba el violín y su hermana tocaba el piano. A los dos años su familia decide trasladarse a Sant Louis y al cumplir los trece años recibe una trompeta como regalo (Tapiz, 2003).

Elwood Buchanan un paciente de Miles padre fue el primer profesor de Miles Davis, y quien le empezó a mostrar las tradiciones culturales que encerraban al jazz, como los jam sessions. Miles empezó a estudiar junto con otros compañeros en la escuela a la que asistía, y con la ayuda de

Buchanan tiempo después hace parte de una banda escolar conformada por una comunidad blanca en su mayoría que le da un trato discriminatorio a pesar de sus notables avances en la ejecución de la trompeta (Carr, 2005).

Para esta época Miles conoce al trompetista Clark Terry y a los saxofonistas Sonny Stitt e Illinois Jacquet, quienes le proponen trabajar con ellos en distintos proyectos, pero por las constantes charlas de su madre pidiendo que terminara con sus estudios en el instituto decide posponer aquellos proyectos. Entre 1941-1943 integra los “Blue Devils”, una orquesta local de Eddie Randall al tiempo que perfecciona su técnica al lado de Clark Terry (Tapiz, 2003).

Para 1944 Miles patrocinado por su padre ingresa a la escuela de música Juilliard, ubicada en la ciudad de Nueva York. Pero para Miles la Juilliard no cumple con las expectativas centradas en el jazz, a propósito de esta situación (Carr, 2005) dice lo siguiente: “pero sus intereses extraoficiales -la verdadera razón para estar en esa ciudad- tenía que ver con los garitos y los sórdidos clubes de la calle 52, donde se gestaba el nacimiento de la música verdaderamente revolucionaria y de vanguardia, el bebop” (pág. 27).

Al poco tiempo de estar tocando en los clubes de jazz de la calle 52, el joven trompetista se vincula a los clubes famosos de Nueva York. Su carrera profesional tiene un momento trascendental debido al reconocimiento de su calidad interpretativa, que le permite integrar un grupo dirigido por Charlie Parker y conformado por el pianista Al Haig, el contrabajista Curley Russell y el baterista Stan Levy (Carr, 2005).

En 1945 realiza su primera grabación; abandono la escuela de música y se unió al quinteto de Charlie Parker. Un año antes tocó en la famosa orquesta del cantante Billy Eckstine, que en ese

momento incluía a figuras del jazz moderno de la talla de Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Dexter Gordon¹⁶. (De la Oliva & Moreno, 1999)

Posterior a la grabación que realiza el 26 de noviembre de 1945 con Charlie Parker, Miles emprende una serie de conformaciones de grupos entre los que se encuentran un noneto, con el que grabara “Birth Of The Cool”. En 1949 viaja a París donde participa en un prestigioso festival de Jazz. Cuando regresa a Nueva York su carrera seguiría encaminada a la fama ya que para esa época Miles tocaba con los mejores músicos del momento (Thelonious Monk, Horace Silver, Sonny Rollins, Sarah Vaughan, entre otros).

En 1955 decide formar un quinteto con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Tres años después decide formar uno de los sextetos con los que grabaría entre otros “Kind Of Blue” y “Milestones”, aquel grupo estaba conformado por Cannonball Adderley y John Coltrane en los saxofones, Red Garland en el piano, sustituido tiempo después por Bill Evans y finalmente por Wynton Kelly, Paul Chambers y el baterista Philly Joe Jones (Tapiz, 2003).

A finales de los años 60 empezó a experimentar con otros ritmos como el rock e instrumentos eléctricos, y en los años 70, se dirigió a los sonidos más frescos del funk, de estas experimentaciones salen obras como “Bitches Brew” o “In A Silent Way”. Para esta época Miles empieza a recibir una serie de críticas por el público, causado especialmente por los cambios en la personalidad de su música que parecía tomar rumbos inciertos, pero que le darían aún más fama entre los músicos de Jazz de su época. (De la Oliva & Moreno, 1999)

Se trata de una evolución del jazz modal que Miles mismo inició en 1959 (y que ya comentamos anteriormente en otro post) hacia otros derroteros aún más arriesgados, dando mayor libertad a

¹⁶ Tomado de: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1981/Miles%20Davis>

cada uno de los integrantes del grupo, pero sin que la cosa se desmadre (no llegamos a la atonalidad del free-jazz, aunque nos quedamos cerca). Es lo que el mismo denominó “controlled freedom”, en el sentido de libertad, pero bajo control¹⁷. (Narbona, 2011)

Miles en sus últimos años recibió cuidados por causa de su diabetes, además tuvo que hacer un tratamiento de desintoxicación por su problema de adicción a la cocaína y la heroína, a la cual fue adicto en los años 50. “Miles Davis falleció el 28 de septiembre de 1991 en Santa Mónica. Dejó más de 120 grabaciones, incluyendo varias en vivo de las giras que realizó sobre todo en los últimos años por Europa” (De la Oliva & Moreno, 1999).

2.8 Estudios

Los estudios son una herramienta fundamental en la formación de cualquier músico sin importar el género que esté estudiando, el nivel técnico que el intérprete posea o el instrumento que este aprendiendo, hacen parte del repertorio de iniciación instrumental y su principal objetivo es mejorar la técnica interpretativa del estudiante.

Una definición del término estudio, se encuentra en el trabajo de grado realizado por Bernardo Cardona en la monografía titulada: *Estudios característicos: Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales*; donde se hace la siguiente aclaración: “En ellos se enfrentan múltiples aspectos técnicos y musicales: ejecución de escalas, arpeggios, acordes, conducción de voces, contrapunto, cantos con el dedo anular o pulgar, cantos en una cuerda específica” (Cardona, 2007, pág. 10).

Y es quizá esta una de las debilidades más visibles a la hora de aprender y enseñar un instrumento tradicional como el tiple requinto, puesto que para este instrumento es escaso el

¹⁷ Tomado de: <http://narbonajazz.blogspot.com.co/2011/10/miles-davis-segundo-quinteto-clasico.html>

material dedicado al perfeccionamiento de su técnica, y en su defecto se han generado procesos autodidactas que arrojan técnicas propias a la hora de interpretar el mismo. Es decir, que es probable encontrar diferencias en el manejo técnico del mismo pasaje interpretado por dos requintistas, en razón a las maneras como se accede al instrumento.

3 Metodología

Este capítulo en particular pretende dar cuenta del enfoque investigativo implementado, las herramientas usadas y el diseño metodológico que permitió el proceso de creación.

3.1 Enfoque Investigativo

Para llegar al conocimiento se necesita emprender un camino de indagación, relación, confrontación, explicación y finalmente de deducción. Estos procesos están presentes a lo largo de nuestra existencia y permiten orientar la conducta humana respecto de la realidad. Estos procesos están sintetizados en el método científico (Luque, 2012).

Méndez como se citó en (Luque, 2012, pág. 60) afirma lo siguiente: “el conocimiento científico construye explicaciones acerca de la realidad por medio de procedimientos o métodos basados en la lógica, que le permiten establecer leyes generales y explicaciones particulares de su objeto”.

Esta investigación tiene como objetivo principal la composición de cuatro estudios en diferentes niveles de complejidad para tiple requinto, tiple y guitarra en los géneros pasillo y bambuco de la región andina colombiana, interviniendo la armonía tradicional desde la mirada contemporánea de Miles Davis. Por tal razón, la creación y la investigación son cimientos fundamentales en la elaboración de su corpus teórico.

El presente proyecto investigativo se valida a partir del modelo de investigación – creación, donde se hace relevante la imaginación, la creatividad y el autoconocimiento dentro del proceso

de investigación y equiparado a un proceso creativo, que será explicado de manera pertinente al lector, para que identifique las decisiones que fueron tomadas en la creación de los estudios.

Sandra Liliana Daza Cuartas rescata dos características primordiales del investigador en artes, por un lado, la imaginación y por el otro la creatividad que le permiten dar rienda suelta a su deseo de conocimiento, potenciar el acto creativo. Además, dice que la concepción de obra de arte ha cambiado en los últimos años. Se le da importancia en la actualidad a las relaciones que por sí sola pueda crear con el espectador, las experiencias que pueda brindar, o los nexos que pueda tejer el participante a través de ella (Daza, 2009).

Para poder entender los procesos de investigación en artes, Sandra Liliana Daza trae a colación la importancia de la triada creador, obra y espectador, como elementos indispensables en la validación de una obra artística. Para daza en la actualidad la obra de arte no está hecha solo para ser contemplada, hoy la obra de arte cumple un papel mucho más relevante porque el espectador se vuelve co-creador cuando genera nuevos acontecimientos y emociones a través del producto artístico (Daza, 2009).

Para Humberto Tovar Pachón la abducción es el fundamento de la investigación en artes, porque permite inferir lo indeterminado y subjetivo en el proceso creativo. Para este autor la abducción es el primer paso seguido de la "... deducción donde se precisan las consecuencias experimentales comprobables y necesarias; el final es la inducción mediante la cual se confirman las generalizaciones que se hicieron en la abducción" (Pachón, 2014).

Creación es una forma sustantivada del verbo *crear* y hace referencia a la forma nueva, creada; a la obra terminada. Si lo que se intenta es relacionar la investigación con lo que el inventor imagina, con lo inédito, con el ejercicio del creador; se estaría hablando de la creatividad: facultad que tiene el creador, inventor, para imaginar, para descubrir, para dar forma a lo nuevo.

La creatividad supone la facultad de desestructurar, de descomponer lo estructurado, para, con los elementos constitutivos, establecer nuevas relaciones, nuevas estructuras. (Pachón, 2014, pág. 40).

Un último concepto acerca de la investigación en artes que se trabajara en este documento es el de la licenciada Martha Lucía Barriga Monroy planteado en el documento titulado *La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística*, donde afirma lo siguiente: “La investigación ha demostrado que la creatividad es importante en el ámbito individual, grupal, social y cultural; así como el hecho de ayudar a que la gente sea creativa, es un elemento crucial para la educación” (Barriga, 2011).

Y deja ver el papel que el artista tiene que adoptar hoy en día para poder llegar a la investigación por medio de las artes, de lo dicho antes se permite hacer la siguiente afirmación:

Los artistas de hoy no son simples artesanos. El mundo actual los empuja a ir más allá de su obra, realizando una introspección de ella, o de sí mismos; puesto que el educador-artista-investigador puede ser sujeto y objeto de la obra. (Barriga, 2011, pág. 324).

Para la composición de los cuatro estudios el investigador (que en este caso es el mismo artista), hizo uso de sus conocimientos prácticos en la ejecución del tiple requinto, y a través de un proceso de introspección, guiado por su creatividad; pero analizando cada una de la toma de decisiones que conlleva al resultado final, emprende un ejercicio que da validez a su producto creativo como acto investigativo.

Apoyado además en una bitácora que explica el paso a paso llevado a cabo por el artista en la concepción de cada uno de los estudios, esto con la intención de compartir el trabajo con la comunidad artística, momento decisivo en este tipo de trabajos de investigación – creación, donde

la ilustración de la toma de decisiones que hace el artista para la creación de su obra, le concede el carácter de investigación.

3.2 Tipo de Investigación

Las cualidades percibidas en nuestro entorno nos permiten realizar cálculos e interpretaciones de la realidad que sin esa experimentación perceptual no podrían llevarse a cabo. La manera natural de indagar de los artistas es la cualitativa, y por ello es el modo más natural de realizar investigaciones en este campo. (Barragán, 2011, pág. 50)

El tipo de investigación de este proyecto de grado se puede definir de la siguiente manera: por una parte, es cualitativo porque el investigador no se aleja del objeto de estudio que en este caso es la creación final, sino que a través de su interacción con este logra desentrañar todos los datos que le dan sentido y significado a la obra artística. Por lo dicho anteriormente, otra de las características principales de la investigación cualitativa es la del investigador como el principal instrumento de recolección, observación e interpretación de datos (Barragán, 2011).

Como en la investigación cualitativa se hace imprescindible la presencia del yo durante el recorrido de la investigación, sus emociones y percepciones tendrán un papel destacado en cada una de las decisiones que se vayan tomando en el recorrido.

Otro factor importante para este trabajo de grado especialmente en la relación final entre la triada, creador-obra-espectador; es la intuición como herramienta que permite al espectador implicarse con el contenido artístico musical para este caso puntual, donde no sea un resultado meramente demostrativo basado en cálculos que están planteados y demostrados en figuras o tablas, y así pueda evidenciar los problemas de la propuesta (Barragán, 2011).

Y complementaria al tipo de investigación cualitativa, aparece el tipo de investigación descriptiva como otro pilar en este proyecto de grado. Al referirnos al tipo de investigación

descriptiva estamos hablando de un objeto de estudio, que para este caso en particular son los géneros pasillo y bambuco de la región andina colombiana, que son categorizados en aspectos históricos y musicales partiendo de una revisión documental que lo posibilita. Clarificando los aspectos musicales de estos géneros.

Hugo Cerda afirma lo siguiente: “Una de las funciones principales del método descriptivo es la capacidad para seleccionar las características fundamentales del objeto de estudio y su descripción detallada dentro del marco conceptual de referencia” (Cerda, 1993, pág. 73).

3.3 Instrumentos de Indagación

3.3.1 Revisión documental

La revisión documental se hizo a través de libros, artículos de revista, sitios web, etc. Y se precisó como necesaria para poder categorizar desde aspectos históricos y musicales los géneros pasillo y bambuco, entender la importancia del trio típico colombiano en la consolidación de la música andina colombiana en el periodo comprendido entre 1950 y 2005. El papel de los instrumentos que hacen parte de dicho formato, así como su evolución a través de la historia.

Además, para relacionar el concepto de armonía moderna con las obras de Miles Davis, uno de los músicos más importantes en el desarrollo del Jazz y sus transformaciones a lo largo del siglo XX, para entender la importancia de los estudios dentro de este proyecto investigativo, para revisar los desarrollos que ha tenido el Tiple Requinto como instrumento alternativo dentro del trio típico colombiano, abriendo espacios de debate y construcción en diferentes escenarios como festivales o formatos no tradicionales en los que hoy en día tiene participación.

Principalmente para dar soporte al trabajo a través del desarrollo de conceptos que son de vital importancia en este proyecto, todos estos plasmados en el capítulo dos o Marco Teórico, donde se esclarecen de manera organizada cada una de las definiciones que se precisaron como vitales.

3.3.2 Partituras de obras seleccionadas

Se hace necesario la recolección de una serie de partituras que servirán como insumo para un posterior análisis musical, indispensable para establecer las herramientas requeridas a la hora de componer los estudios finales.

3.3.3 Análisis musical

El análisis de las obras seleccionadas se dividirá en dos: los primeros análisis se harán con las obras seleccionadas de los géneros pasillo y bambuco de corte tradicional, donde se busca esclarecer los siguientes aspectos musicales: la forma, las características melódicas y las características armónicas, estas últimas solo para evidenciar la armonía usada en una obra de corte tradicional y poder confrontarla con los ejercicios que resulten del acto compositivo en donde la armonía empleada tendrá una mirada más moderna influenciada por el trompetista Miles Davis.

Un segundo análisis estará dedicado a dos obras de Miles Davis, centrado en las características armónicas de dos de sus obras (Four y Half Nelson) y el uso de la melodía dentro de estas progresiones. Esto para poder mezclar desde la armonía dos estilos muy diferentes, el pasillo y el bambuco con su forma tradicional, su formato instrumental más usado cambiando únicamente la bandola por el tiple requinto, con la armonía jazz usada por Miles Davis en dos obras representativas de este autor.

Cabe aclarar que el análisis musical que se plantea en este proyecto es posible gracias a los conocimientos adquiridos por el autor durante la carrera universitaria, en materias como análisis musical uno y dos, y arreglos de música popular uno y dos.

3.4 Diseño metodológico

Para tener un plan estructurado en este proyecto el autor plantea una serie de etapas, que son consecuencia una de la otra y las cuales servirán para organizar la información. La primera etapa

consistió en la revisión documental que se hizo en el capítulo dos, donde se definieron y explicaron los conceptos más importantes para la consecución de este trabajo de grado.

Con el desarrollo del marco teórico, se prosigue a hacer una selección de obras de los géneros escogidos para la realización de los cuatro estudios. En esta segunda etapa se explica porque se escogen dos obras del género pasillo y dos del género bambuco, porque se consideran de corte tradicional dentro de la música andina colombiana; además de información general como la época en la que se compuso, el autor de la misma, los formatos en los que generalmente se interpretan los temas, etc.

En un apartado de esta segunda etapa se realiza la selección de dos obras de Miles Davis, que serán analizadas desde su armonía, entendiendo la tonalidad en la que está, las progresiones que usan, las modulaciones que se puedan presentar en el desarrollo de la misma y por último el comportamiento de la melodía respecto a el mapa armónico.

La etapa final es la composición de los cuatro estudios en diferentes niveles de complejidad para tiple requinto, tiple y guitarra, donde se explicará el uso de la armonía moderna dentro de los géneros pasillo y bambuco, mostrando a manera de bitácora la toma de decisiones a lo largo de la construcción de los estudios.

Hay que aclarar que los estudios se consideran únicamente como propuesta, y que no serán sometidos a validación por parte de una población específica de estudiantes o maestros de tiple requinto. Los estudios se hacen en diferentes niveles de complejidad porque el autor considera importante la asimilación de los recursos encontrados en el primer estudio para enfrentarse al segundo, luego al tercero y así sucesivamente hasta el último.

3.5 Desarrollo Metodológico

3.5.2 Categorías de análisis musical seleccionadas

Para poder hacer un apropiado análisis a las obras seleccionadas, a continuación, se escogen una serie de categorías de análisis musical consideradas como pertinentes para el mismo. Como se hará un análisis musical más integral a los pasillos y bambucos seleccionados, para estos cuatro temas las categorías elegidas serán revisadas sin obviar ninguna, a diferencia de los temas de Miles Davis en los que va a prevalecer la revisión de la armonía y su correlación con la melodía. Las categorías seleccionadas están influenciadas por las evidenciadas en el trabajo del licenciado Luis Castellanos, titulado *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra clásica*, donde el autor desde su saber musical propone una lista de las categorías propuestas para el análisis que realiza más adelante a una serie de pasillos.

✓ **Información general:** esta categoría se encarga de ofrecer información básica de la obra: siendo esta el título, nombre del compositor con su respectiva fecha de nacimiento, género al que pertenece y época en la que se compuso.

✓ **Forma:** pretende analizar las partes que tiene la canción, y la forma en que interactúan a lo largo de esta, con la intención de precisar si se encuentra en forma rondo tomada de los géneros provenientes de Europa como el vals, o si repiten las partes de manera secuencial; y si tiene una introducción o coda adicional.

✓ **Análisis melódico:** el análisis melódico se encarga de revisar los giros melódicos, las bordaduras y la tesitura de la melodía.

✓ **Análisis armónico:** para el análisis armónico se tendrá en cuenta la tonalidad, y partir de esta las modulaciones que se presentan dentro de la obra y las regiones armónicas más frecuentes en el desarrollo del tema.

✓ **Análisis rítmico:** busca esclarecer el tiempo en el que está construido el tema, para entender las divisiones y subdivisiones que se usan en el acompañamiento y en las líneas melódicas a lo largo de la obra.

✓ **Textura:** se aclara si es de tipo homofónica o polifónica.

3.5.3 Selección de obras y análisis musical en los géneros Pasillo y Bambuco

El repertorio de música andina colombiana es muy grande en cuanto a su producción compositiva, razón por la cual la selección de las obras que serán sometidas al análisis parte de la búsqueda de temas que representen “tradicición” dentro de los géneros de Pasillo y Bambuco. Y teniendo esta premisa presente en el trabajo de selección de las obras, aparecen cuatro temas que el autor considera tradicionales en los repertorios tanto de estudiantinas, como de tríos de diferente organología, duetos, cuartetos etc.

El primer pasillo seleccionado es de la autoría de Joaquín Arias de procedencia antioqueña, quien compuso este pasillo en las primeras décadas del siglo XX y popularizado a través de la estudiantina de Edmundo Arias. Este pasillo ha sido tocado en diferentes formatos instrumentales, y se caracteriza por tener la entrada anacrusa del género en cuestión. La velocidad en la que se ejecuta lo hace un pasillo de una alta exigencia técnica.

De este pasillo podemos encontrar versiones de Jaime Llano Gonzales y su conjunto, Jorge Ariza, o José Luis Martínez Vesga, por nombrar solo algunas de las tantas agrupaciones que lo han tocado. Además, se pueden encontrar arreglos en diferentes formatos instrumentales y pensados para un nivel específico de dificultad, desde versiones para trío típico donde los papeles de los tres instrumentos que lo conforman están muy definidos, acompañamiento a cargo de la guitarra y el tiple, y la melodía destinada a la bandola, así como otros donde la interacción entre los instrumentos es mayor, y sus papeles se van alternando según disponga el compositor.

AMALIA

"Pasillo"

Joaquín Arias

EM B7

AM B7 EM

AM

EM B7 EM

B7 EM

B7 EM

D7 G

© 2013 Proceso Sonoro

2

AMALIA

87 EM

25

AM EM 87 EM

29

E 87 E

33

C#m G#7 C#m

37

A 87 E

41

F#m 87 E

45

© 2013 Proceso Sonoro

✓ **Información general:** El título de la obra es “Amalia” sin tener claridad de si fue un homenaje a algún allegado del maestro Joaquín Arias quien es el compositor de esta obra. La obra se dio a conocer con la estudiantina de su hijo Edmundo Arias, quien también fue un afamado compositor de música tropical colombiana. Las primeras versiones que se encuentran del tema están en este formato, y más adelante aparecen adaptaciones para agrupaciones más pequeñas como tríos o cuartetos. Se presume que la obra fue compuesta más o menos en la segunda década del siglo XX. Esta obra pertenece al género pasillo de la región andina colombiana. (Para escuchar Amalia, dirigirse a Anexos 1: pista numero 1)

✓ **Forma:** la obra está dividida en tres partes, A, B, y C, y se repiten de manera secuencial. Cada parte consta de un periodo simple compuesto por dos frases de ocho compases que a su vez están divididas en semi frases de cuatro compases; estas semi frases son antecedente y consecuente o pregunta y respuesta como también es usado. La obra es totalmente asimétrica en cada una de sus partes, es decir, que cada una tiene una extensión de dieciséis compases dividida en dos frases de ocho y estas presentadas en dos semi frases que componen cada uno de los periodos de Amalia.

|: A :||: B :||: C :||: A :||: B :||: C :|

✓ **Análisis melódico:** el análisis melódico se realiza mirando cada parte por separado; en la parte A la melodía en sus primeros cuatro compases hace uso de bordaduras inferiores sobre la nota E y al final del antecedente utiliza un acercamiento cromático a F sostenido, la respuesta hace algo similar sin repetir el cromatismo. La segunda frase no utiliza el cromatismo que es reemplazado por un descenso de grados conjuntos hacia la nota A con un patrón que se repite comenzando con un salto de cuarta y posterior descenso hasta llegar a la tónica. Esta primera parte abarca desde un C cinco como su nota más alta hasta un E tres como la nota más baja.

En el segundo periodo o parte B, la melodía se cierra un poco más en cuanto a su extensión ya que la nota más alta aparece en el compás veintinueve que le corresponde al D cinco y la nota más baja es el D sostenido cuatro, siguen apareciendo bordaduras inferiores como la que se puede apreciar en los compases veintitrés y veinticuatro sobre el B cuatro. En el último periodo la melodía se mueve especialmente sobre los grados conjuntos de la tonalidad paralela que es mi mayor. Su extensión va desde un A cuatro como la nota más alta hasta el A tres como la nota más baja, siendo de una octava la distancia entre la nota más aguda y la más grave.

✓ **Análisis armónico:** Amalia tiene un tratamiento armónico relativamente sencillo como la mayoría de las obras que se puedan considerar como tradicionales dentro de los géneros pasillo y bambuco. En la primera parte la armonía esta tratada de la siguiente forma:

Parte A

Compases 2-3: Em

Compases 4-5: B7

Compás 6: Am

Compás 7: B7

Compases 8-9-10-11: Em

Compases 12-13: Am

Compás: 14: Em

Compás: 15: B7

Compás 16: Em

Parte B

Compases 18-19: B7

Compases 20-21: Em

Compases 22-23: D7

Compases 24-25: G

Compases 26-27: B7

Compás 28: Em

Compás 29: Am

Compás 30: Em

Compás 31: B7

Compás 32: Em

Parte C modulación a la paralela mayor E

Compás 34: E

Compás 35: B7

Compases 36-37: E

Compás 38: C#m

Compás 39: G#7

Compases 40-41: C#m

Compás 42: A

Compás 43: B7

Compases 44-45: E

Compás 46: F#m

Compás 47: B7

Compás 48: E

✓ **Análisis Rítmico:** Amalia está escrito en un tiempo ternario de 3/4, su inicio es el característico en la mayoría de pasillos, silencio de corchea y cinco corcheas para completar el

primer compás; utiliza en toda la obra una blanca con puntillo para los cierres de las primeras frases de 8 compases y en la segunda frase el inconfundible cierre con negra, silencio de corchea, corchea y negra. El acompañamiento de Amalia tiene algunas variaciones dependiendo de la velocidad, pero se tiende a usar el ritmo tipo del pasillo fiestero con un solo bajo en la guitarra. La obra utiliza la primera división del pulso como construcción constante en todas las partes y se evidencia el uso de sincopas internas en algunas partes de la obra, especialmente en la C, donde modula a la paralela mayor.

✓ **Textura:** Para el caso de Amalia, corresponde a homofonía.

En las siguientes ilustraciones está resumido de manera visual el análisis al cual fue sometido la obra Amalia, diferenciando las frases con un color específico, de igual manera las semi frases o antecedentes y consecuentes que forman los periodos que están referenciados con las letras A, B o C, y los grados armónicos en los cuales está construida la obra.

Tonalidad: Em

Forma: |:A:| |:B:| |:C:| |:A:| |:B:| |:C:|

— Frases

— Semifrases.

AMALIA

"Pasillo"

Joaquin Arias

A Primer Periodo i^m E^m V^7 B^7

B Segundo Periodo V^7 B^7 i^m E^m $Frase II$

© 2013 Proceso Sonoro

Ilustración 30 Análisis Amalia Página 1

2 AMALIA

231 Antecedente

239 Consecuente

331 Antecedente Frase II

337 Consecuente

411 Antecedente Frase I

431 Consecuente Frase II

© 2013 Proceso Sonoro

Ilustración 31 Análisis Amalia Página 2

El segundo pasillo escogido es Patasdilo de la autoría de Carlos Vieco Ortiz, un prolífico compositor de música colombiana que incursiono con sus obras en varios géneros musicales, tanto colombianos como extranjeros como el tango. Patasdilo es un pasillo de una exigencia interpretativa muy alta por las líneas melódicas que combinan grados conjuntos, arpeggios, escalas de más de una octava etc. El nombre de este pasillo tiende a generar bastante inquietud entre los músicos que lo tocan y el público que lo escucha; por tal razón más adelante se contara una pequeña anécdota acerca del título de esta obra de Carlos Vieco.

Este es uno de esos pasillos que tienen arreglos de una excelente calidad compositiva y hoy en día se pueden encontrar versiones que requieren de un apropiamiento de la obra importante, porque están pensados con armonías mucho más ricas que la que tiene la versión original, además de contra cantos entre los instrumentos que generan un discurso musical más avanzado.

Para poder hacer un análisis musical más sencillo de este pasillo, se decidió hacer la transcripción de la versión que interpreta el Trio Morales Pino con un software de escritura musical, ya que las partituras que se encontraban eran bastante confusas o tenían a criterio del investigador algunas diferencias con la versión que hace el Trio Morales Pino. Esta versión se encuentra en mi menor y es tocada por el trio típico más la adición de una flauta travesa que se encarga de alternar la melodía principal con la bandola y rellenar con contra cantos, cuando la bandola lleva la primera voz.

Score

Patasdilo

(Pasillo)

Carlos Vieco Ortiz

Em

Transcripción: Oscar Navarro

Acoustic Guitar

4 Am6 B7

7 Em

10 Em E7 Am

13 Em B7

16 Em D7

19 G B7

22 Em

©Oscar Navarro

Patasdilo

Ac. Gtr. 25 Am Em

Ac. Gtr. 28 Am Em

Ac. Gtr. 31 B7 Em D.C. al Fine ⊕ E

Ac. Gtr. 34 C♯m F♯m

Ac. Gtr. 37 B7 E

Ac. Gtr. 40 B7 E C♯m

Ac. Gtr. 43 F♯m Am E

Ac. Gtr. 46 B7 E B7 E

The musical score consists of eight staves of guitar notation. Each staff begins with a measure number and a key signature change. The chords are indicated above the notes. The first staff (measures 25-27) has a key signature of one sharp (F#) and chords Am and Em. The second staff (measures 28-30) has the same key signature and chords Am and Em. The third staff (measures 31-33) has the same key signature and chords B7, Em, and E, with a 'D.C. al Fine' instruction and a double bar line with repeat dots. The fourth staff (measures 34-36) has a key signature of two sharps (F# and C#) and chords C#m and F#m. The fifth staff (measures 37-39) has the same key signature and chords B7 and E. The sixth staff (measures 40-42) has the same key signature and chords B7, E, and C#m. The seventh staff (measures 43-45) has the same key signature and chords F#m, Am, and E. The eighth staff (measures 46-48) has the same key signature and chords B7, E, B7, and E, ending with a double bar line.

Ilustración 33 Patasdilo "Pasillo" Página 2

✓ **Información general:** El compositor decidió colocarle el título de Patasdilo a este pasillo que había terminado y había dejado temporalmente sin nombre, un día que estaba conversando con el lustrabotas que lo atendía. El lustrabotas se le acercó y le pregunto “maestro, ¿Cuándo le va a poner mi nombre a una obra suya?” (Munera, 2010). Aquel lustrabotas tenía las piernas tan flacas que le apodaban como “patas de hilo”, razón por la cual el compositor decide ponerle ese nombre al pasillo. Carlos Vieco nació en Yolombó Antioquia el 14 de febrero de 1900 y compuso más de tres mil obras de las cuales unas trescientos han sido registrados. Patasdilo tiene muchas versiones cada una de ellas influenciada por el grupo que la interpreta.

✓ **Forma:** la obra está dividida en tres partes de igual manera que Amalia, es decir A, B y C, cada una de sus partes es asimétrica con la otra, siendo estas equivalentes en la cantidad de compases que la componen para un número total de dieciséis. Cada parte se considera un periodo que a su vez está conformado por dos frases de ocho compases, estas divididas en dos semi frases de cuatro compases que de igual forma que en Amalia, corresponden con el antecedente y el consecuente. Sus partes interactúan entre si a manera de rondó, es decir que la obra quedara dispuesta de la siguiente manera:

|: A :||: B :| | A | |: C :|| A || C |

✓ **Análisis melódico:** La melodía de esta obra en particular tiene bastantes variaciones a lo largo de la misma, en la parte A para arrancar utiliza en arpegio sobre la tónica que es adornado por notas que funcionan como bordaduras ascendentes y descendentes en las notas del arpegio de E menor. Además, utiliza aproximaciones cromáticas como la del compás cinco. Para terminar la parte A hace un descenso desde la nota A cuatro hasta llegar a E tres donde no realiza el final característico de los pasillos, y en cambio utiliza en arpegio de E menor con la figuración negra, dos corcheas y negra.

En la parte B, arranca con una escala desde la nota D tres con una extensión un poco mayor que la octava para luego generar una suspensión en la nota C en el compás diecinueve, repite este mismo modelo de escala ahora empezando en el B dos y utilizando un cromatismo para llegar al F sostenido cuatro. Como respuesta desde el compás veinte cinco utiliza arpeggios sobre el acorde que corresponda y termina con una escala descendente desde D cinco que desemboca en la nota E para terminar la frase, esta vez haciendo uso del cierre preferido del pasillo.

En el último periodo la melodía tiene menos saltos que en los dos anteriores ya que repite un patrón en el inicio de seis corcheas que definen el paso a la relativa mayor, la respuesta se hace con un pedal en B que genera unos arpeggios sobre la dominante de la tonalidad y aparece un pequeño cromatismo en el compás 40 para unir las dos frases.

✓ **Análisis armónico:** Patasdilo tiene en su versión original un tratamiento armónico basado en los grados I, IV y V7, la segunda parte modula al relativo mayor y en la última a la paralela mayor.

Parte A

Compases 2-3: Em

Compases 4-5: Am6

Compases 6-7: B7

Compases 8-9-10: Em

Compás 11: E7

Compases: 12-13: Am

Compás 14: Em

Compás 15: B7

Compás 16: Em

Parte B

Compases 17-18: D7

Compases 19-20: G

Compases 21-22: B7

Compases 23-24: Em

Compases 25-26: Am

Compases 27-28: Em

Compás 29: Am

Compás 30: Em

Compás 31: B7

Compás 32: Em

Parte C modulación a la paralela mayor E

Compás 33: E

Compás 34: C#m

Compases 35-36: F#m

Compases 37-38: B7

Compás 39: E

Compás 40: B7

Compás 41: E

Compás 42: C#m

Compás 43: F#m

Compás 44: Am

Compás 45: E

Compás 46: B7

Compás 47: E / B7

Compás 48: E

✓ **Análisis rítmico:** Esta obra está en su primera parte hecha casi en su totalidad en la primera división del pulso, es decir que su melodía está basada en corcheas casi a lo largo de la primera parte, con aparición de algunas negras como cierre de semi frases. Su inicio es el mismo que el de Amalia, iniciando en el primer compás con un silencio de corchea y cinco corcheas y el final del primer periodo cambia con respecto al tradicional, realizando la siguiente variación: negra, dos corcheas y negra. La segunda parte cambia un poco en la primera frase donde emplea el uso de la blanca con puntillo como cierre de semi frase. Después es constante el uso de las seis corcheas por compás hasta el final de la segunda parte donde reaparece el cierre característico del pasillo.

En la última parte de este pasillo las corcheas siguen siendo las protagonistas de la melodía, a diferencia del compás cuarenta donde se reposa sobre tres negras y el final que esta vez vuelve a

presentar una pequeña variación en su estructura, utilizando una negra, un silencio de negra y una negra en el tercer pulso para dar finalización en el compás cuarenta y ocho.

✓ **Textura:** Homofonía

A continuación, un pequeño resumen del análisis realizado al pasillo Patasdilo por el investigador. (Para escuchar Patasdilo dirigirse a Anexos 1: pista 2).

Tonalidad: Em

Forma: | : A : | | : B : | | A | | : C : | | A | | C |

— Frases

— Score
— Semifrases.

Patasdilo

(Pasillo)

Carlos Vieco Ortiz

Transcripción: Oscar Navarro

The musical score for 'Patasdilo' is presented in a single system with eight staves, all labeled 'Ac. Gtr.'. The music is in the key of E minor (one sharp) and 3/4 time. The score is annotated with various elements:

- Staff 1 (Measures 1-3):** Labeled 'A' in a box. A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first two measures. Chords: Em (1), Am6 (2), B7 (3).
- Staff 2 (Measures 4-6):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (4), B7 (5), Am (6).
- Staff 3 (Measures 7-9):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (7), B7 (8), Am (9).
- Staff 4 (Measures 10-12):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (10), B7 (11), Am (12). Labeled 'Frase I'.
- Staff 5 (Measures 13-15):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (13), B7 (14), Am (15). Labeled 'Frase I'.
- Staff 6 (Measures 16-18):** Labeled 'B' in a box. A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (16), B7 (17), Am (18). Labeled 'Frase II'.
- Staff 7 (Measures 19-21):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: G (19), B7 (20), Am (21).
- Staff 8 (Measures 22-24):** A blue line underlines the entire staff, and a red line underlines the first measure. Chords: Em (22), B7 (23), Am (24). Labeled 'Frase I'.

Throughout the score, blue lines indicate full phrases, and red lines indicate semiphrases. The terms 'Antecedente' and 'Consecuente' are written below the staves to describe the relationship between phrases. The score concludes with a final measure (24) containing a whole note chord of Am.

© Oscar Navarro

Ilustración 34 Patasdilo Análisis Página 1

Patasdilo

The image displays a musical score for guitar accompaniment, titled "Patadilo". It consists of eight staves of music, each labeled "Ac. Gtr." on the left. The score is annotated with various elements:

- Staff 25:** Chords iV^m Am and i^m Em. A bracket labeled "Antecedente" spans the first two measures.
- Staff 28:** Chords iV^m Am and i^m Em. A bracket labeled "Consecuente" spans the last two measures.
- Staff 31:** Chords B^7 , i^m Em, and E . A bracket labeled "D.C. al Fine" spans the first three measures. A double bar line with repeat dots is followed by a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) and a bracket labeled "Frase II" for the final measure.
- Staff 34:** Chords iV^m Cam and i^m Em. A bracket labeled "Antecedente" spans the first two measures.
- Staff 37:** Chords B^7 and E . A bracket labeled "Consecuente" spans the last two measures.
- Staff 40:** Chords B^7 , E , and iV^m Cam. A bracket labeled "Antecedente" spans the last two measures.
- Staff 43:** Chords $F\#m$, A^m , and E . A bracket labeled "Frase I" spans the first two measures.
- Staff 46:** Chords B^7 , E , B^7 , and E . A bracket labeled "Consecuente" spans the first two measures, and another bracket labeled "Frase II" spans the final measure.

Ilustración 35 Patasdilo Análisis Página 2

Para seleccionar los dos bambucos que fueron sometidos a análisis musical se utilizó un criterio de tradición dentro del género, ya que la idea es entender las características primordiales a la hora de componer dentro del aire musical en mención. El primer bambuco que fue escogido por el autor se titula “El republicano”, y se considera como tradicional por sus cualidades sonoras como la sincopa, su forma tripartita y su popularidad dentro del gremio de músicos colombianos.

El segundo bambuco seleccionado es obra del compositor Francisco Cristancho, un afamado compositor de música andina colombiana. Este bambuco presenta también dentro sus líneas melódicas características inconfundibles dentro del género, además de contar con diferentes versiones. Se titula Bochica, y aunque tiene versiones en $\frac{3}{4}$ para el presente proyecto investigativo se acudirá a la escrita en $\frac{6}{8}$.

El republicano

Bambuco

Luís A. Calvo



1 A G D7

7 G G7

13 C D7 G D7 G

18 B D7 G G D7 *Fine*

24 G D7 G

30 C G D7 G C

35 C G7 C Am Dm G7 Dm

41 G7 C G C Am

46 G D7 G

D.C. al Fine sin repetir

MEDELLÍN VIVE LA MÚSICA • ALCALDÍA DE MEDELLÍN

Ilustración 36 Bambuco El Republicano Tomado del Cancionero popular de Colombia.

✓ **información general:** El republicano es un bambuco que a lo largo del tiempo se ha establecido como parte importante del repertorio de música andina colombiana. Su compositor es quizá uno de los músicos más importantes en la cultivación de la música nacional; sus obras son de una increíble calidad compositiva. Este bambuco en particular muestra el dominio que el compositor tenía sobre los géneros andinos y es un bambuco que presenta un desarrollo melódico bastante bien logrado. La agrupación predilecta para interpretar este bambuco es el trio típico.

✓ **Forma:** Es un bambuco que consta de tres partes A, B y C, cada una de estas conformada por dieciséis compases que serán reconocidos como periodos. Dentro de los periodos se puede encontrar semi frases de cuatro compases que son antecedente y consecuente, que forman una frase más grande de ocho compases. Las tres partes se repiten dos veces y el tema repite desde el inicio con dos posibles variaciones, dependiendo del interprete puede ser D.C sin repeticiones o D.C teniendo en cuenta los puntos de repetición.

✓ **Análisis melódico:** El inicio de la melodía tiene una aproximación cromática a D cuatro desde el C sostenido que da inicio al posterior arpegio sobre el acorde de G mayor, con una nota agregada que es el E cuatro que aparece en el inicio del segundo compás. En el noveno compás hay una primera bordadura sobre el D y en el compás catorce hay una segunda sobre la nota E. El movimiento melódico está construido en su mayoría sobre los arpegios de la región armónica que le corresponda en cada compás.

La segunda parte arranca con una escala desde el E cuatro hasta el D tres del compás veinte, y va alternando entre los grados conjuntos y los arpegios. El final de la segunda frase es idéntico al de la primera. Y la última parte es bastante parecida a la segunda por los recursos melódicos que usa. La tesitura de la obra comprende en su nota más baja un D tres y en su nota más alta un G cuatro.

✓ **Análisis armónico:** El republicano tiene cambios armónicos muy parecidos a los de los pasillos que se analizaron con anterioridad, es decir, que prevalece el manejo de las siguientes regiones I, IV y V7. Tiene una pequeña modulación a la tonalidad de C en la última parte de la obra, sin ser muy larga y con retorno a la tonalidad principal que es G.

Parte A

Compases 2-4: G

Compases 5-8: D7

Compases 9-11: G

Compás 12: G7

Compás 13: C

Compás 14: D7

Compás 15: G

Compas 16: D7

Compás 17: G

Parte B

Compases 19-20: D7

Compases 21-22: G

Compases 23-24: D7

Compases 25-26: G

Compases 27-28: D7

Compás 29: G

Compás 30: C

Compás 31: G

Compás 32: D7

Compás 33: G

Parte C modulación a do mayor

Compás 34: C

Compás 35: G7

Compás 36: C

Compás 37: Am

Compás 38: Dm

Compás 39: G7

Compás 40: Dm

Compás 41: G7

Compás 42: C

Compas 43: G

Compás 44: C

Compás 45: Am

Compases 46-47: G

Compases 48-49: D7

Compás 50: G.

✓ **Análisis rítmico:** Para el caso del bambuco se tiene una división binaria donde el pulso es la negra con corchea en un compás de 6/8. El tema tiene como característica fundamental el uso de la sincopa a lo largo de la obra. Se puede notar el uso de sincopa externa, que es la que comienza en un compás y termina en otro y también el uso de sincopa interna que sucede dentro del compás.

El comienzo de la obra es muy característico en los bambucos de corte tradicional, arrancando en la quinta y sexta corchea la frase de apertura del Republicano. Es constante el uso de la primera división del pulso, es decir de corcheas y para los finales de frase la escritura de negra o negra con puntillo. El acompañamiento de este bambuco es el tradicional en la guitarra, con silencio de corchea y variación entre acorde y bajo, de la misma forma funciona para el tiple que acompaña con el aplatillado en la primera y cuarta corchea del compás.

✓ **Textura:** Homofonía

(Para escuchar El republicano dirigirse a Anexos 1: pista 3).

Tonalidad: G
 Forma: | : A : | | : B : | | : C : | | : A : | | : B : | | : C : |

Frases.
 Semifrases.

El republicano

Bambuco

Luis A. Calvo



46

MEDELLÍN VIVE LA MÚSICA ACADEMIA DE MEDELLÍN

Ilustración 37 Análisis de El Republicano

Para terminar con los análisis propuestos en los géneros pasillo y bambuco, en las siguientes páginas se procederá a revisar Bochica desde cada una de las categorías mencionadas. Bochica fue el único de los cuatro temas que presentó algunas variaciones respecto a las formas que fueron revisadas en los temas anteriores, especialmente por su extensión en las frases que lo componen.

BOCHICA

"Bambuco"

Francisco Crisancho

1
5
9
12
17
20
24
28
32

© 2011 Proceso Sonoro

Ilustración 38 Bambuco Bochica página 1.

2 BOCHICA

36

40

44

48

52

56

60

64

68

© 2011 Proceso Sonoro

Ilustración 39 Bambuco Bochica página 2

✓ **Información general:** El bambuco Bochica es el más reconocido de la obra del maestro Francisco Cristancho quien desde sus 10 años demostró interés por la música, afición que le heredo muy probablemente a su padre quien también ejerció como músico durante su vida. Se presume que el bambuco Bochica lo escribió durante su estadía en España, su lugar de residencia tiempo después de terminar una gira con importantes músicos de la escena colombiana hacia 1930. Francisco Cristancho creó su propia orquesta en 1939 y fallece el 9 de febrero de 1977. Bochica hace parte del repertorio de música andina colombiana desde su creación.

✓ **Forma:** Este bambuco está dividido en tres secciones que se llaman A, B, y C con la particularidad que en A y B se pueden contar dieciséis compases y en C treinta y dos, siendo esta última parte de mayor extensión. La parte A fue analizada como un periodo dividido en dos frases de ocho compases, que a su vez se compone de dos semi frases de cuatro compases que corresponden al antecedente y el consecuente.

La segunda parte es el otro periodo de dieciséis compases que presenta en su interior dos frases, la primera de doce compases y la segunda de cuatro compases, sin tener divisiones internas o semi frases como si sucede con la parte A. Para finalizar la obra tiene un último periodo de treinta y dos compases divididos de la siguiente manera: dos frases de dieciséis compases, que a su vez tienen un antecedente y un consecuente cada uno de estos conformados por ocho compases.

Las repeticiones de las partes son presentadas de la misma forma que en el anterior bambuco, esto quiere decir que quedaría conformado de la siguiente manera:

/ : A : / / : B : / / : C : / / : A : / / : B : / / : C : /

✓ **Análisis melódico:** la melodía de Bochica arranca en ante compás y se va tejiendo a través de arpegios y grados conjuntos sin llegar a tener intervalos de gran extensión. La primera parte

tiene un antecedente en ambas frases que se modifica la segunda vez que aparece, mientras que el consecuente es el mismo siempre. En la segunda parte hay un patrón por segundas que se repite desde el inicio en el compás veinte, y que finaliza en el compás treinta donde aparece la respuesta a esta primera frase con un motivo melódico muy parecido al que aparece en la primera parte.

En el último periodo hay un pedal que se repite desde el compás treinta y siete con un arpeggio que comienza en A tres y termina en B cuatro en el compás treinta y ocho. Este mismo arpeggio se repite mientras esta en la zona de tónica modificando únicamente la nota de llegada, primero B, después C sostenido y por último D. Gran parte de este periodo funciona con estos arpeggios hasta el compás sesenta y uno donde se utilizan los grados conjuntos de manera descendente desde el E cinco hasta el D cuatro en el compás sesenta y ocho de la primera casilla.

La tesitura de la melodía de este bambuco comprende en su nota más baja un F tres y en su nota más alta un E cinco.

✓ **Análisis armónico:** Los acordes que aparecen en Bochica son un poco más variados que los que vimos en los análisis de las demás obras. En la primera parte modula a la relativa mayor de la tonalidad de D menor que es F a través de su dominante. En la segunda parte la primera frase finaliza con la dominante del quinto grado es decir E7 para llegar a A7. Enseguida vamos a mostrar el movimiento armónico ocurrido a lo largo de este bambuco.

Parte A

Compás 1: A7

Compás 2: Dm

Compás 3: A7

Compás 4: Dm

Compás 5: Gm

Compás :6: Dm

Compás 7: A7

Compás 8: Dm

Compás 9: A7

Compás 10: Dm

Compás 11: C7

Compás 12: F

Compás 13: Gm

Compás 14: Dm

Compás 15: A7

Compás 16: Dm

Parte B

Compás 19: Dm

Compás 20-21: A7

Compás 22-23: Dm

Compás 24-25: C7

Compás 26-27: F

Compás 28-29: E7

Compás 30: A7

Compás 31: Gm

Compás 32: Dm

Compás 33: A7

Compás 34: Dm – A7

Compás 35: Dm

Parte C

Compás 36: Dm – A7

Compás 37: D

Compases 38-42: D

Compás 43: F#m

Compases 44-45: Em

Compases 46-47: Em7

Compases 48-49: A7

Compás 50: Em7

Compás 51: A7

Compás 52-57: D

Compás 58: Am

Compás 59: D7

Compases 60-61: G

Compás 62: Gm6

Compás 63: C#m7

Compás 64: F#m7

Compás 65: B7

Compás 66: Em

Compás 67: A7

Compás 68-70: D

✓ **Análisis rítmico:** Las figuras usadas en la construcción de la melodía van variando de manera considerable en cada parte. En la parte A, la melodía está expuesta en corcheas en la mayor parte del periodo conservando en los finales la negra o negra con puntillo como se evidencio en el Republicano. Para la segunda parte en cambio la melodía se vuelve un poco más estática porque se usa la negra con puntillo durante diez compases y se retoma al final de la frase el ritmo con corcheas. En los dos primeros periodos es evidente el uso de la sincopa dentro de la construcción rítmico – melódica, sin embargo, en la parte C su ausencia es bastante más notoria, ya que solo al final se vuelve a retomar el uso de la misma.

La parte C tiene figuras mucho más largas que las usadas en las dos primeras. Se puede ver que el final del arpegio le corresponde a una blanca con puntillo que abarca todo el compás, ya no se tiene la sensación característica de la sincopa en este último periodo, sin embargo, por el acompañamiento no deja de sentirse como bambuco; en muchas versiones es usual encontrar el uso del tremolo en la bandola sobre las notas largas que se mencionaron anteriormente.

✓ **Textura:** Homofonía.

(Para escuchar Bochica dirigirse a Anexos 1: pista 3).

Tonalidad : D

Forma : |:A:|:B:|:C:| |:A:|:B:|:C:|

Frases:

Semifrases:

BOCHICA

Francisco Crispancho

"Bambuco"

Handwritten musical score for "Bochica" by Francisco Crispancho. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 32 measures. The score is annotated with various musical notations: Roman numerals (V7, IIm, G#m, A7, V7/III, III F, V7/V, III G#m, IIm, V7, IIm), chord symbols (A7, Dm, G#m, F, E7), and structural labels (Antecedente, Consecuente, Frase I, Frase II). Blue and red lines are drawn under the notes to indicate phrases and semiphrases. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

© 2011 Proceso Sonoro

Ilustración 40 Análisis Bochica página 1

BOCHICA

2

36

40

41

46

51

56

61

© 2011 Proceso Sonoro

Ilustración 41 Análisis Bochica página 2

3.5.4 Selección y análisis de dos obras de Miles Davis

Las obras de Miles Davis que se seleccionaron para poder hacer un análisis profundo de la armonía sobre la que están compuestas son Four y Half Nelson. Estos Standards de Jazz son bastante reconocidos dentro del gremio de músicos dedicados a la composición y ejecución de este género. El primero está en Eb, y se seleccionó porque el investigador lo ha interpretado en algunas ocasiones y conoce la riqueza armónica que este posee. El segundo se seleccionó por la época en la que se grabó, y por los músicos que participaron en esas sesiones de grabación; Half Nelson se puede incluir dentro de la época del bebop, principalmente porque su más grande figura interpreta el saxofón alto en esta pista, el señor Charlie Parker, quien, al lado de John Lewis en el piano, Nelson Boyd en el contrabajo, Max Roach en la batería y por supuesto Miles Davis en la trompeta, el catorce de Agosto de 1947 en el estudio Harris Smith de la ciudad de Nueva York grabaron esta importante pieza dentro del repertorio jazzístico.

Cabe recordar que estas piezas se miraron detenidamente en el apartado armónico, revisando desde su tonalidad hasta las modulaciones, los intercambios modales presentes en las piezas, la conexión entre la melodía y el mapa armónico, etc. Esto con la intención de extraer material armónico que sirva de base para la composición de los cuatro estudios. Se dejará de un lado su forma, sus patrones de acompañamiento, etc. Para centrarnos en los recursos armónicos que son la prioridad para este proyecto investigativo.

Para resumir, las categorías que se van a usar para este análisis son: Información general, Análisis armónico y Análisis melódico.

♩:D

FOUR

- ♫: Split Track/Melody
- ♫: Full Stereo Track

VERSION

BY MILES DAVIS

SWING! *mf* *S*

E^bMA⁷ *E^bMA⁷* *E^bMA⁷* *E^bMA⁷* *E^bMI⁷*

Ab⁷ *F^{Mi}7* *F^{Mi}7* *F^{Mi}7* *F^{Mi}7* *Ab^{Mi}7*

Db⁷ *G^{Mi}7* *F[#]Mi⁷* *B⁷* *F^{Mi}7* *B⁷*

G^{Mi}7 *F[#]Mi⁷* *B⁷* *F^{Mi}7* *B^b7* *E^bMA⁷*

G^{Mi}7 *F[#]Mi⁷* *F^{Mi}7* *B^b7* *(FINE)* *E^bb⁶/4*

* SOLOS

E^bMA⁷ *E^bMI⁷* *Ab⁷* *F^{Mi}7*

Ab^{Mi}7 *Db⁷* *G^{Mi}7* *F[#]Mi⁷* *F^{Mi}7*

B^b7 *G^{Mi}7* *F[#]Mi⁷* *F^{Mi}7* *B^b7*

D^{Mi}7(b5) *G⁷(#9)* *C^{Mi}7* *F[#]Mi⁷* *F^{Mi}7* *B^b7* *E^bMA⁷* *F^{Mi}7* *B^b7* *E^bMA⁷*

(BACK TO * 2 MORE TIMES FOR SOLOS)

Copyright © 1963 Prestige Music
 Copyright Renewed
 This arrangement Copyright © 2002 Prestige Music
 International Copyright Secured All Rights Reserved

Ilustración 42 Four de Miles Davis. Tomado de 10 Miles Davis Classics. Hal Leonard.

✓ **Información general:** Aunque la composición de este estándar de jazz se atribuye a Miles Davis, hay personas que difieren de esta afirmación y prefieren decir que su concepción se da de manera colaborativa entre los integrantes del grupo de jazz. Por tal razón se puede pensar que las ideas de la melodía se construyeron con la participación de dos o más músicos de la banda. Esta obra aparece por primera vez en el álbum “Blue Haze”, lanzado en 1956, tiene además de la versión instrumental una versión cantada, con letra de Jon Hendricks. (Para escuchar Four, dirigirse a Anexos 1: pista 5).

✓ **Análisis armónico:** En los dos primeros compases la armonía reposa en la tónica, pero con la séptima como nota agregada al acorde fundamental, en el compás tres esta tónica se vuelve menor y parece dirigirse al Db, sin embargo, la dominante que aparece en el cuarto compás Ab7 no resuelve. En el quinto compás aparece el Fm que es el segundo grado de la tonalidad que va hacia el cuarto grado, pero menor en este caso Abm tomado del modo eólico. en el siguiente compás está el bVII7 que también es tomado del modo eólico y que parece resolver en el Gb, sin embargo este termina resolviendo en el tercer grado de la tonalidad seguido de un acorde por imitación que es el F#m seguido del sustituto tritonal del quinto grado de Eb, es decir un B7 para finalizar con un Fm – Bb7 que nos resuelve a Eb sino a Gm como cadencia rota para repetir la misma progresión en la primera y segunda casilla donde finalmente reposa en la tónica.

Score

Four Swing

Miles Davis

Electric Guitar

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Ilustración 43 Análisis armónico de Four.

✓ **Análisis melódico:** Para complementar el análisis armónico de Four, se decide hacer un análisis melódico de la pieza teniendo en cuenta los métodos aprendidos en las clases de arreglos I y II con el maestro Néstor Rojas¹⁸. Según lo aprendido en estos dos semestres, la interacción de la melodía con el mapa armónico se puede revisar desde los siguientes criterios:

¹⁸ Arreglos de la música popular I y II dictada por el maestro Néstor Rojas en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

- **Nota acordal:** esta nota puede ser de corta o larga duración, su símbolo son números con relación a la fundamental del acorde. Ejemplo: (1, 3, 5)
- **Nota no acordal:** se refiere a notas extrañas al acorde y existen de dos tipos. Las largas o tensiones (T) y las cortas o escapes (N)
- **Notas de aproximación:** se dirige a alguna otra nota y debe resolver, está relacionada con la escala diatónica y se simboliza con una (d). también notas de aproximación cromática; estas tienen que ser extrañas al acorde, tienen que resolver, solo se pueden mover por medios tonos y se simboliza con una (c).

D

FOUR

- ▶ Split Track/Melody
- ▶ Full Stereo Track

VERSION

BY MILES DAVIS

SWING!

Chords and ornaments in the main melody:
 EbMA7 (5, cd, 7), EbMA7 (5, cd, 7), EbMA7 (cd, 1), EbMA7 (5, cd, 7), Ebmi7 (7)
 Ab7 (5, cd), Fmi7 (5, cd, 7), Fmi7 (7, 1, 3), Fmi7 (7, 1, 3), Fmi7 (d, 3), Fmi7 (7, 1), Abmi7 (7)
 Db7 (3, cd, 5, c), Gmi7 (3, (N), 1, 3, (N)), F#mi7 (7), B7 (3), Fmi7 (5, d, 3), Bb7 (7, 1, 3), EbMA7 (5, cd, 7)
 Gmi7 (3), F#mi7 (7, 1, 3), Fmi7 (5, 3), Bb7 (3, 1, 3), Bb7 (1, 3)
 SOLOS: EbMA7, Ebmi7, Ab7, Fmi7, Abmi7, Db7, Gmi7, F#mi7, Fmi7, Bb7, Bb7, Eb6/9, Bb7, Gmi7, F#mi7, Fmi7, Bb7, EbMA7, Fmi7, Bb7, EbMA7

D.S. AL FINE
LAST TIME

(BACK TO * 2 MORE TIMES FOR SOLOS)

Copyright © 1963 Prestige Music
 Copyright Renewed
 This arrangement Copyright © 2002 Prestige Music
 International Copyright Secured All Rights Reserved

Ilustración 44 Análisis melódico de Four.

CD

- Split Track/Melody
- Full Stereo Track

HALF NELSON

VERSION

BRIGHT SWING

BY MILES DAVIS

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: C^{MA7} (mf), F^{mi7}, B^{b7}.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time. Chords: C^{MA7}, B^{mi7}, E⁷, B^{bmi7}, E^{b7}.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time. Chords: A^{bma7}, A^{mi7}, D⁷.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time. Chords: D^{mi7}, TO CODA (Coda symbol), G⁷, C^{MA7}, E^{bma7}, A^{bma7}, D^{bma7}.

SOLOS (7 X'S)
Musical staff 5: Bass clef, 4/4 time. Chords: C^{MA7}, F^{mi7}, B^{b7}, C^{MA7}, B^{mi7}, E⁷.

Musical staff 6: Bass clef, 4/4 time. Chords: B^{bmi7}, E^{b7}, A^{bma7}, A^{mi7}, D⁷, D^{mi7}.

Musical staff 7: Bass clef, 4/4 time. Chords: G⁷, C^{MA7}, E^{bma7}, A^{bma7}, D^{bma7}.
D.C. AL CODA WITH REPEAT
Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time. Chords: CODA (Coda symbol), G⁷, C^{MA7}.

© 1948 (Renewed 1976) SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.
This arrangement Copyright © 2002 SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.
All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

Ilustración 45 Half Nelson de Miles Davis. Tomado de 10 Miles Davis Classics. Hal Leonard.

✓ **Información general:** Half Nelson es una pieza bastante importante dentro del repertorio porque muestra una de las tantas facetas que Miles Davis adquirió a lo largo de su carrera artística. La vida de Miles Davis parecía estar centrada en buscar sonidos nuevos todo el tiempo, fue uno de los músicos que evoluciono a la par con la escena musical. Esta pieza muestra la destreza que desde muy joven tuvo para tocar la trompeta, se sitúa dentro del bebop y hoy en día se ha convertido en referente para las nuevas generaciones de músicos en la escena jazz. Está en C mayor, su tempo es alto y los solos que se pueden escuchar en la grabación original muestra la calidad de los músicos. Además, su melodía es bastante rápida y exige un alto nivel interpretativo. (Para escuchar Half Nelson, dirigirse a anexos 1: pista6).

✓ **Análisis armónico:** Half Nelson está en C y presenta una pequeña modulación dentro del tema principal. Los primeros dos compases están en tónica con la séptima agregada Cmaj7, en el compás tres hay un intercambio modal con la aparición del Fm7 y el Bb7, que son acordes tomados del modo eólico que resuelven de nuevo a la tónica en el quinto compás, movimiento armónico conocido como “*Back door progression*”. En el séptimo compás hay un séptimo menor Bm7, después un E7 que no resuelve, sino que imita la misma progresión en el octavo compás medio tono abajo quedando así: Bm7 – E7 – Bbm7 – Eb7. Este último compas es el punto de preparación para una pequeña modulación de dos compases a Abmaj7. En el compás once hay un Am que permite el regreso a la tonalidad principal del tema, seguido al Am se encuentra un II7 que es un acorde tomado de la escala lidia de C que tampoco resuelve, sino que lo convierte en menor para llevarnos a la dominante en el compás catorce. Finalmente regresamos al Cmaj7 en el compás quince, pero haciendo una progresión poco usual: Cmaj7 – Ebmaj7 – Abmaj7 – Dbmaj7 que es el acorde final de la melodía que dura dieciséis compases. El Ebmaj y el Abmaj7 tomados del modo eólico y el Dbmaj7 del modo frigio de C.

Score

Half Nelson

(Análisis Armónico)

Miles Davis

	I maj7 C maj7	Eólico IVm7 F m7	Eólico bVII7 B>7
--	------------------	------------------------	------------------------

Electric Guitar

	I maj7 C maj7	IIIm7 B m7	V7/VIm E7	C: bVIIIm7 Ab: IIIm7 B> m7	C: bIII7 Ab: V7 E>7
--	------------------	---------------	--------------	----------------------------------	---------------------------

E. Gtr.

5

	C: bVIImaj7 Ab: I A> maj7	C: VIIm7 A m7	Lidio II7 D7
--	---------------------------------	------------------	--------------------

E. Gtr.

9

	IIIm7 D m7	V7 G7	I maj7 C maj7	Eólico bIIIImaj7 E> maj7	Eólico bVIImaj7 A> maj7	Frigio bIIImaj7 D> maj7
--	---------------	----------	------------------	--------------------------------	-------------------------------	-------------------------------

E. Gtr.

13

	I maj7 C maj7	Eólico IVm7 F m7	Eólico bVII7 B>7
--	------------------	------------------------	------------------------

E. Gtr.

17

©Oscar Navarro

Ilustración 46 Análisis armonía Half Nelson.

✓ Análisis melódico:

HALF NELSON

► Split Track/Melody
► Full Stereo Track

VERSION BY MILES DAVIS
BRIGHT SWING

SOLOS (7 X'S)

D.C. AL CODA WITH REPEAT

CODA

© 1948 (Renewed 1976) SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.
This arrangement Copyright © 2002 SCREEN GEMS-EMI MUSIC INC.
All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

Ilustración 47 Análisis melódico Half Nelson.

3.5.5 Cuatro estudios para tiple requinto, tiple y guitarra

Para la creación de los cuatro estudios para tiple requinto, tiple y guitarra, se tendrán en cuenta una serie de pasos que permitan ordenar la composición de manera adecuada. La primera decisión que se va a tomar tiene que ver con la forma de cada uno de los estudios, es decir, cuantas partes va a tener y la extensión de cada parte. El siguiente paso de la propuesta es la creación de un mapa armónico donde se implementen algunos de los acordes que se analizaron en las dos obras de Miles Davis, donde también se tendrá en cuenta la tonalidad apropiada para este formato, aclarando que la afinación escogida para el tiple requinto es Bb y para tiple y guitarra C. Y por último la melodía, teniendo en cuenta los rasgos característicos del pasillo y el bambuco tradicional estudiados a partir de las cuatro obras analizadas.

Como el formato siempre va a ser el de trio típico colombiano, lo que va a variar es su nivel de complejidad a medida que se vayan escribiendo los estudios, buscando que su estudio sea de manera progresiva, entiendo desde los papeles fundamentales para cada instrumento, (tiple requinto se encarga de la melodía y tiple y guitarra del acompañamiento), hasta la interacción entre estos a través del contrapunto melódico. Los niveles de dificultad que se plantean con los estudios son escogidos por el autor, basándose en la experiencia interpretativa que tiene a lo largo de su trayectoria musical, por tal motivo, los dos primeros se consideran dentro de un nivel intermedio y los dos últimos dentro del nivel intermedio avanzado.

1. Estudio número uno

Este primer estudio se va a escribir en ritmo de pasillo, va a tener dos partes que se denominaran A y B, cada una de 16 compases y con repeticiones quedando así: / : A : // : B : /. La tonalidad de este primer estudio es C mayor, recordando que el tiple requinto va a estar escrito en D mayor por

su afinación en Bb; en este primer estudio el papel que cumple cada uno de los instrumentos está muy definido, ya que la melodía está a cargo del requinto de manera exclusiva, mientras que el tiple acompaña siempre con el ritmo tradicional de pasillo y la guitarra hace unos pequeños contracantos en puntos específicos de la composición.

Las frases que se presentan están imitando las de los pasillos analizados, buscando rescatar las cualidades principales de los pasillos tradicionales. Es decir, que se hizo con dos frases de 8 compases, divididas en semi frases de 4 compases que interactúan a manera de pregunta-respuesta, con alguna excepción en alguno de los estudios.

2. Estudio numero dos

El estudio numero dos completa los estudios pensados para el nivel intermedio, donde lo que busca el autor principalmente es el reconocimiento de la nueva sonoridad, generada por la implementación de los acordes que se usaron imitando las dos obras analizadas de Miles Davis. Por tal razón, siguen teniendo funciones muy específicas dentro del formato instrumental cada uno de los tres instrumentos que hacen parte de cada estudio.

Su extensión es también de dos partes, cada una de 16 compases escritas en G mayor, una tonalidad que se presta muchísimo para la afinación del tiple requinto un tono abajo de lo normal. Las semi frases siguen respondiendo a las encontradas en los análisis hechos por el autor a los bambucos tradicionales, cada una de 4 compases.

3. Estudio número tres

El tercer estudio de los cuatro propuestos está en la tonalidad de D menor, su forma corresponde a la de un pasillo tradicional, es decir, A, B y C, donde cada parte es repetida dos veces. La primera

parte está en D menor como se dijo antes, la segunda va a modular hacia la relativa mayor que es F y en la última parte modula a D mayor como lo haría un pasillo normalmente.

Cada uno de los instrumentos cumple un papel fundamental en este estudio, porque hay un constante dialogo entre sí para poder generar contra cantos, o duplicación de la melodía principal entre tiple requinto y tiple o tiple requinto y guitarra. Además, la guitarra tiene bajos que conducen de manera más evidente la progresión armónica.

Hay también momentos en los que algún instrumento se queda callado para poder generar un volumen tímbrico más cerrado, etc. Es el primero de los estudios del nivel intermedio – avanzado y exige una calidad interpretativa mucho más alta.

4. Estudio número cuatro

Este último estudio pertenece al nivel intermedio avanzado, y también exige un nivel interpretativo más alto porque incorpora retos técnicos como el tremolo en el requinto y el tiple, además de contra cantos que se deben interpretar de manera muy precisa para que el resultado sea el deseado. Tiene tres partes cada una de 16 compases, que son A, B y C. cada una de las partes está desarrollada sobre una determinada región armónica.

En la parte A estamos en la tonalidad de C mayor, para la parte B hay un cambio con una modulación al relativo menor que es A menor, y para finalizar vuelve en la parte C a C mayor. Este estudio está construido con los aportes extraídos de la armonía empleada en Four y Half Nelson, siendo evidente el uso del sustituto tritonal, el cuarto grado menor, el séptimo bemol dominante, etc.

La melodía está duplicada en algunas partes específicas del estudio, por lo cual la sincronización entre los músicos debe ser buena. Hay arpeggios que por la velocidad a la que se propone la obra

tienen algún reto técnico de digitación. Es en estudio que está pensado para músicos más avanzados, y que quiere dejar ver el desarrollo armónico que propone el autor después de todos los análisis hechos.

Como se dijo anteriormente, lo primero que se hizo en la creación de cada uno de los estudios fue la construcción de un mapa armónico que deje ver acordes sacados del análisis hecho a las dos obras de Miles Davis, para luego componer la melodía y los arreglos para el formato de trio típico. Para que sean más claro los pasos llevados a cabo con la creación de los estudios, se organizaran los mismos de la siguiente manera:

Primero se pondrán todos los mapas armónicos elaborados por el autor y finalmente todos los estudios en el orden de dificultad que se había mencionado antes.

MAPA ARMÓNICO ESTUDIO 1

Score

MAPA ARMÓNICO ESTUDIO # 1

Pasillo Oscar Navarro

Cmaj7 Fm7 B7

Requinto

5 Em7 E7m7 B7 Dm7 G13 C

9 Cmaj7 Fm7 B7

13 C6 Dm7 G7 C

17 Dm7 G7 C

21 C F7 G7 C

25 Dm7 G7 C

29 Fmaj7 C G7 C9

Detailed description: The image shows a musical score for a Requinto instrument. It consists of eight staves of rhythmic notation, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation is represented by diagonal lines across the staves. Above each staff, there are chord changes indicated by text. The first staff is labeled 'Requinto'. The second staff starts at measure 5 with chords Em7, E7m7, B7, Dm7, G13, and C. The third staff starts at measure 9 with chords Cmaj7, Fm7, and B7. The fourth staff starts at measure 13 with chords C6, Dm7, G7, and C. The fifth staff starts at measure 17 with chords Dm7, G7, and C. The sixth staff starts at measure 21 with chords C, F7, G7, and C. The seventh staff starts at measure 25 with chords Dm7, G7, and C. The eighth staff starts at measure 29 with chords Fmaj7, C, G7, and C9. The score ends with a double bar line at the end of the eighth staff.

©Oscar Navarro

Ilustración 48 Mapa armónico estudio 1

MAPA ARMÓNICO 2

Score

MAPA ARMÓNICO ESTUDIO 2

Bambuco Oscar Navarro

Gmaj7 Fm

Requinto

5 B \flat 7 E \flat maj7 D7

9 Gmaj7 D7

13 Gmaj7 Cm D7 G

17 G E7 Am

21 C B \flat A \flat 7 G

25 E7 Am

29 C G D7 G

©Oscar Navarro

Ilustración 49 Mapa armónico estudio 2.

MAPA ARMÓNICO 3

Score

MAPA ARMÓNICO 3

Pasillo

Oscar Navarro

Requinto

Dm7 E♭maj7 A7 B♭ A7b13 Dm7

9

Req. Dm7 D7 Gm Dm A7 Dm

17

Req. C7 F E7 A7

25

Req. C7 F E♭maj7 Fmaj7 A7 Dm

33

Req. D F♯m Fm Em7 A7 F

41

Req. G D D D7 G D

49

Req. A7 D

©Oscar Navarro

Ilustración 50 Mapa armónico estudio 3.

MAPA ARMONICO 4

Score

MAPA ARMONICO ESTUDIO 4

Bambuco Oscar Navarro

C B⁷ Am Fm C G⁷ C

Requinto

9 B⁷ Am D⁹ C G⁷ C

17 Am E⁷ Am

25 A⁷b⁹ Dm F B⁷ E⁷ Am

33 C D⁷ G⁷ Fm A⁷ G⁷ C

41 Dm G⁷ C F C G⁷ C

Req.

Req.

Req.

Req.

Req.

Req.

©Oscar Navarro

Ilustración 51 Mapa armónico estudio 4.

ESTUDIO #1:

Score

ESTUDIO #1
(Pasillo)

Oscar Navarro

$\text{♩} = 130$

Tiple Requinto

mp Guajeo Trad. *mf* *f*

Tiple

mf *f*
Cmaj7 Fm7 B-7

Guitarra

mf *f*

5

Req. *mp* *f* *mf* *mp*

Tp. *mp* *f* *mf* *mp*
Em7

Gtr. *mp* *f* *mf* *mp*

9

Req. *mp* *f*

Tp. *mf* *f*
C Fm7 B-7

Gtr. *mf* *f*

©Oscar Navarro

ESTUDIO #1

13

Req. *mp* *p* *f*

Tp. *mp* *p* *f*

Gtr. *mp* *p* *f*

17

Req. *f* *p* *f* *p*

Tp. *mf* *p*

Gtr. *mf* *p*

21

Req. *mp* *f*

Tp. *mp* *f*

Gtr. *mp* *f*

ESTUDIO #1

3

25

Req.

Tp.

Gtr.

p *f* *p*

mf *p*

mf *p*

D.C. al Fine sin rep. Fine

29

Req.

Tp.

Gtr.

f *p*

f *p*

f *p*

ESTUDIO # 2

The musical score is divided into three systems, each with a Requiem (Req.) part and an Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part. The key signature is two sharps (F# and C#).

System 1 (Measures 13-16):
Req.: Starts with a dynamic marking of *p* and an accent (>). The melody moves from G4 to A4, then B4, and continues with eighth-note patterns. Dynamics change to *f* at measure 14.
Ac. Gtr.: Accompaniment with chords G, G, G, D7. Dynamics are *p* and *f*.

System 2 (Measures 17-20):
Req.: Features a first ending (1) and a second ending (2). Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.
Ac. Gtr.: Accompaniment with chords G, G, G, G. Dynamics are *p* and *mf*.

System 3 (Measures 21-24):
Req.: Dynamics include *mf*.
Ac. Gtr.: Accompaniment with chords E7, Am, Cmaj7, B7. Dynamics are *p* and *mf*.

ESTUDIO # 2

The musical score is divided into three systems, each with a Requiem (Req.) and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 25-28):
Req.: Starts with a melodic line in treble clef. Dynamics range from *f* to *p*.
Ac. Gtr.: Provides a rhythmic accompaniment in treble clef. Dynamics range from *f* to *p*. Chords include A7 and G.

System 2 (Measures 29-32):
Req.: Continues the melodic line. Dynamics range from *p* to *f*.
Ac. Gtr.: Continues the rhythmic accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*. Chords include E7, Am, C, and G.

System 3 (Measures 33-36):
Req.: Features a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics range from *p* to *mf*.
Ac. Gtr.: Provides the accompaniment. Dynamics range from *p* to *mf*. Chords include D7 and G.

ESTUDIO # 3

The musical score for ESTUDIO # 3 is divided into three systems, each containing three staves: Requiem (Req.), Trumpet (Tp.), and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.).

- System 1 (Measures 16-20):** Starts at measure 16. Requiem and Trumpet parts begin with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and end with a *mp* dynamic. The Acoustic Guitar part starts with *p* and ends with *mp*.
- System 2 (Measures 21-25):** Starts at measure 21. Requiem and Trumpet parts begin with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic, and end with a *f* dynamic. The Acoustic Guitar part starts with *f* and ends with *p*.
- System 3 (Measures 26-30):** Starts at measure 26. Requiem and Trumpet parts begin with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Acoustic Guitar part starts with *p* and ends with *f*.

ESTUDIO # 3

The musical score for ESTUDIO # 3 is divided into three systems, each containing three staves: Requiem (Req.), Trumpet (Tp.), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.).

System 1 (Measures 31-35):
- **Req.:** Starts at measure 31 with a piano (*p*) dynamic. A double bar line occurs at measure 33, after which the dynamic changes to forte (*f*).
- **Tp.:** Mirrors the Requiem's dynamics, starting at *p* and changing to *f* after measure 33.
- **Ac.Gtr.:** Plays a steady accompaniment of chords, starting at *p* and changing to *f* after measure 33.

System 2 (Measures 36-40):
- **Req.:** Starts at measure 36 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A double bar line occurs at measure 38, after which the dynamic changes to forte (*f*).
- **Tp.:** Mirrors the Requiem's dynamics, starting at *mp* and changing to *f* after measure 38.
- **Ac.Gtr.:** Remains silent throughout this system.

System 3 (Measures 41-45):
- **Req.:** Starts at measure 41 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A double bar line occurs at measure 43, after which the dynamic changes to forte (*f*).
- **Tp.:** Mirrors the Requiem's dynamics, starting at *mp* and changing to *f* after measure 43. Chord symbols D and D7 are indicated in measures 44 and 45.
- **Ac.Gtr.:** Remains silent until measure 43, where it begins playing a rhythmic accompaniment at a forte (*f*) dynamic.

ESTUDIO # 3

46

Req. *mp* *f* *p*

Trp. *mp* *f* *p*

Ac. Gtr. *mp* *f* *p*

G D A7

Detailed description: This musical score is for three instruments: Requiem (Req.), Trumpet (Trp.), and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.). It covers measures 46 to 50. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Requiem part features a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *p*. The Trumpet part provides harmonic support with chords G, D, and A7, and dynamics *mp*, *f*, and *p*. The Acoustic Guitar part plays a rhythmic accompaniment with dynamics *mp*, *f*, and *p*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ESTUDIO # 4

Score

ESTUDIO # 4

(Bambuco)

Oscar Navarro

♩ = 110

Tiple Requinto

Tiple

Guitarra

f *mp*

f *mp*

f *mp*

Req.

Tp.

Ac.Gtr.

f *mp* *f*

f *mp* *f*

f *mp* *f*

Req.

Tp.

Ac.Gtr.

mp *f*

mp *f*

mp *f*

©Oscar Navarro

ESTUDIO # 4

16

1. 2.

Req. *mp* *p*

Tp. *mp* *p*

Ac. Gtr. *mp* *p*

21

Req. *mp*

Tp. *mp*

Ac. Gtr. *mp*

26

Req. *mf* *f*

Tp. *mf* *f*

Ac. Gtr. *mf* *f*

ESTUDIO # 4

The musical score for ESTUDIO # 4 is presented in three systems, each with three staves: Requiem (Req.), Trumpet (Tp.), and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.).

System 1 (Measures 31-35):
- **Req.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 31-35 feature a melodic line with slurs. Measure 35 includes a first ending (1.) and a second ending (2.).
- **Tp.:** Treble clef. Measures 31-35 feature a rhythmic accompaniment.
- **Ac. Gtr.:** Treble clef. Measures 31-35 feature a bass line with chords.
- **Dynamic markings:** *mp* (mezzo-piano) is indicated for the Req. and Tp. parts in measures 35 and 36. *mf* (mezzo-forte) is indicated for the Req. part in measure 36.

System 2 (Measures 36-40):
- **Req.:** Treble clef. Measures 36-40 feature a melodic line with slurs.
- **Tp.:** Treble clef. Measures 36-40 feature a rhythmic accompaniment.
- **Ac. Gtr.:** Treble clef. Measures 36-40 feature a bass line with chords.
- **Dynamic markings:** *f* (forte) is indicated for the Req. part in measures 36 and 37. *mf* (mezzo-forte) is indicated for the Tp. part in measure 36. *f* (forte) is indicated for the Ac. Gtr. part in measures 36 and 37.

System 3 (Measures 41-45):
- **Req.:** Treble clef. Measures 41-45 feature a melodic line with slurs.
- **Tp.:** Treble clef. Measures 41-45 feature a rhythmic accompaniment.
- **Ac. Gtr.:** Treble clef. Measures 41-45 feature a bass line with chords.
- **Dynamic markings:** *mp* (mezzo-piano) is indicated for the Req. and Tp. parts in measures 41 and 42. *mp* (mezzo-piano) is indicated for the Ac. Gtr. part in measure 42. A *Dim* (diminuendo) marking is present in measure 45.

ESTUDIO # 4

The musical score for ESTUDIO # 4 consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 46 to 50, and the second system covers measures 51 to 53. The instruments are Requinto (Req.), Trompa (Tp.), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.).

System 1 (Measures 46-50):

- Req.:** Melodic line starting at measure 46. Dynamics include *f* in measures 47, 48, and 49.
- Tp.:** Harmonic accompaniment. Chords G7, C, F, and C are indicated. Dynamics include *f* in measures 47, 48, and 49.
- Ac.Gtr.:** Rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* in measures 47, 48, and 49.

System 2 (Measures 51-53):

- Req.:** Melodic line with two endings. Measure 51 is marked *mp*. Measure 52 is marked *f*. Measure 53 is marked *f*.
- Tp.:** Harmonic accompaniment. Measure 51 is marked *mp*. Measure 52 is marked *f*. Measure 53 is marked *f*.
- Ac.Gtr.:** Rhythmic accompaniment. Measure 51 is marked *mp*. Measure 52 is marked *f*. Measure 53 is marked *f*.

5. Conclusiones

- La escuela de tiple requinto está creciendo en el país, y con su crecimiento se empiezan a dar procesos de experimentación donde se buscan nuevas sonoridades, donde se extienden las posibilidades técnico-interpretativas por su incursión en géneros que le exigen nuevas formas de abordar el instrumento, está en un constante crecimiento que le abre puertas a una consolidación dentro del ámbito musical colombiano.
- Para entender el pasillo y el bambuco como géneros permeados de un constante cambio social y político dentro de la historia del país, se hace indispensable la búsqueda de documentos que brinden la posibilidad de entender estos procesos culturales. Y es quizá esta recolección de datos la que le da un verdadero significado a los géneros tratados en este documento, porque permite entender el verdadero valor de la música dentro de la cultura colombiana, hablando específicamente de la zona andina.
- Los procesos de creación artística que se pueden generar alrededor del tiple requinto son muchos y muy variados por ser considerado como un instrumento tradicional, que lo único que puede esperar de acá en adelante es transformarse con el tiempo a través de procesos que le brinden nuevas posibilidades interpretativas. Por ejemplo, la búsqueda de repertorio solista, o arreglos de músicas foráneas que expandan su concepción, nuevos modelos de construcción como los que se están dando en la actualidad, etc.
- Para poder intervenir géneros tradicionales colombianos, se necesita conocerlos a profundidad, entender como están estructurados y que significado tienen para la sociedad colombiana. Y este proceso conlleva tiempo y dedicación, por lo menos si no se quiere hacer un trabajo a medias, donde el resultado pueda ser (en este caso) escuchado y considerado como pasillo

o bambuco, uno de los objetivos principales de este trabajo de grado. No deformar los géneros tratados, sino renovarlos desde algún punto de vista de una manera respetuosa y sensata.

- La búsqueda de puntos de convergencia entre dos géneros o estilos musicales se puede hacer, siempre y cuando se haga un estudio consciente de cada estilo por aparte, revisando cada uno de los aspectos musicales que le distinguen de cualquier otro. Para el trabajo en particular fue necesario entender la carrera artística de Miles Davis, para descubrir en algún punto la forma en que emplea en sus obras la armonía tonal moderna. Y fue esta búsqueda el punto de partida para comprender el paso a paso a la hora de intervenir los cuatro estudios con herramientas armónicas extraídas del estilo único de Miles Davis

- Reconocer desde aspectos históricos y musicales los diferentes géneros colombianos, es muy relevante en la búsqueda de construcción de identidad, aunque en este trabajo de grado se alcanzaron a trabajar solo el pasillo y el bambuco, el autor aspira a realizar estos mismos procesos de investigación con otros aires musicales pertenecientes a otras regiones culturales del país.

- El resultado del análisis musical realizado a los dos pasillos y los dos bambucos es principalmente la apropiación de características musicales que el autor antes de este proceso pasaba por alto, por ejemplo, las frases de cuatro compases que funcionan como antecedente o consecuente y que ahora por medio de una escucha mucho más reflexiva reconoce de manera inmediata, así, como la forma en la que están escritos.

- Este trabajo de grado le permitió al autor conocer una serie de métodos, herramientas y procesos de investigación en artes, que le suponen un conocimiento valioso para su vida cotidiana y profesional.

- Se logró concretar una propuesta musical pedagógica, plasmada en una serie de cuatro estudios que dejan ver todo el proceso llevado a cabo a lo largo de la investigación.

- A través de la revisión documental se logró establecer claras conexiones entre el trio típico colombiano y la música de la zona andina.
- La armonía tonal moderna es solo una forma más de emplear todo el abanico de posibilidades que encontramos en este campo específico musical, entender el uso de la misma nos da la validación necesaria para hacer uso de esta en diferentes campos de la creación musical, por ejemplo: la composición, la re-armonización, los arreglos musicales, etc.

Bibliografía

- Abadía, G. (1983). *COMPENDIO GENERAL DE FOLKLORE COLOMBIANO*. Bogotá: Banco Popular.
- Añez, J. (1951). *"Canciones y Recuerdos"*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Arevalo, G., & Collazos, D. (2013). *Pedro Morales Pino Obra Para Piano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Avella, G. (2014). *Creación de la obra: "Abstracciones Sonoras Para Banda Sinfónica", basada en los generos de la música popular tradicional colombiana: Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia*. Cali: Universidad Del Valle.
- Barragán, C. (2011). METODOLOGÍA CUALITATIVA APLICADA A LAS BELLAS ARTES. *DOCENCIA Y CREATIVIDAD*, 46-62.
- Barriga, M. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística. *Al Artista*, 317-330.
- Bernal, M. (2000). *Cuerdas mas, cuerdas menos. Una visión de la evolución morfológica de la bandola andina colombiana*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Cardona, B. (2007). *Estudios Característicos. Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales*. . Medellín: Universidad de Antioquia. .
- Carr, I. (2005). *Miles Davis. La Biografía Definitiva*. Barcelona: Global Rhythm Press S.I.
- Carvajal, M. (1974). Del Bambuco y su Escritura Musical. *Mario Carvajal*, 1-7.
- Castellanos, L. (2013). *Nociones Interpretativas del Pasillo Colombiano en La Guitarra Clásica*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

- Cerda, H. (1993). *LOS ELEMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN COMO RECONOCERLOS, DISEÑARLOS Y CONSTRUIRLOS.* . Bogotá: Editorial El Buho LTDA.
- Cordovez, J. (2015). *Reminiscencias Escogidas de Santafé y Bogotá* . Bogotá : Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia.
- Cruz, M. (2002). FOLCLÓRE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.
- Cultura, M. d. (2004). Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia. 6.
- Daza, S. (2009). Investigación - creación: Un acercamiento a la investigación en las artes. . *Plumilla Educativa*, 73-79.
- de la Cerda, C. (1984). *Armonía Tonal Moderna*. México: Universidad Autónoma de México.
- De la Oliva, C., & Moreno, E. (1 de Diciembre de 1999). *Busca Biografías*. Obtenido de Busca Biografías : <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1981/Miles%20Davis>
- Franco, L. (2005). Música Andina Occidental Entre Pasillos Y Bambucos. 9.
- González, J. (2006). *LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD COLOMBIANA A TRAVÉS DEL BAMBUCO EN EL SIGLO XIX*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona .
- León Rengifo, F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana (1900-1950)*. Bucaramanga: Sic Editorial Ltda.
- Londoño, M., & Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la Revista*, 44-68.

- López, G. (2005). DIÁLOGOS Y CONFLUENCIAS MUSICALES EN ANTIOQUIA.
CUATRO PARADIGMAS DE LAS CUERDAS TRADICIONALES ANDINAS.
Encuentros, 170-185.
- Luque, H. (2012). *LA GUITARRA VALLENATA: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Martinez, C. (2009). *COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE PASILLOS Y BAMBUCOS BASADOS EN EL ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Martínez, L. (2015). *Composición de dos pasillos para el dueto Violín y Clarinete a partir del análisis musical de ocho obras de los maestros Pedro Morales Pino y Emilio Murillo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Mendoza, R. (2014). SISTEMAS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA (SISTEMA PASILLO - SISTEMA BAMBUCO). *SISTEMAS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA (SISTEMA PASILLO - SISTEMA BAMBUCO)*. Bogotá, Colombia .
- Miñana, C. (1997). Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX . *A Contratiempo* , 8.
- Montalvo, F., & Pérez, J. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Bogotá.
- Munera, L. (19 de Julio de 2010). *El Mundo.com* . Obtenido de El Mundo.com:
<http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=154483>

- Narbona, A. (26 de Octubre de 2011). *Jazz Para Todos*. Obtenido de Jazz Para Todos:
<http://narbonajazz.blogspot.com.co/2011/10/miles-davis-segundo-quinteto-clasico.html>
- Ocampo, J. (1985). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Pachón, H. (2014). La abducción como fundamento de la investigación - creación, desde la perspectiva de Charles Sanders Píerce. *Pensamiento, palabra y obra.*, 38-44.
- Paez, F. (2015). *EL BAMBUCO AL PIANO, PRINCIPALES CARACTERISTICAS MUSICALES EN 4 BAMBUCOS*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Perdomo, J. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes Editores.
- Poveda, I., & Vanegas, M. (2014). *BANDOLA A CINCO MANOS: BANDOLA Y MARIMBA: POSIBILIDADES TECNICO-EXPRESIVAS EN LA MÚSICA COLOMBIANA*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Rendón, G. (2013). LA MÚSICA PARA TRIO DE CUERDAS ANDINAS COLOMBIANAS (1954-2013). *Encuentros*, 186-197.
- Rodríguez, M. (2011). *El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo*. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina.
- Tapiz, J. (1 de Marzo de 2003). *Toma Jazz* . Obtenido de Toma Jazz:
http://www.tomajazz.com/musicos/miles/davis_bio.htm
- Torres, K., & Tannia, T. (2016). *LA HUELLA DEL LEÓN. VIDA Y OBRA DE LEÓN CARDONA APORTES E INNOVACIÓN EN LA MÚSICA COLOMBIANA*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Torres, R. (2013). *Suite colombiana para Bandola Llanera, Tiple y Guitarra*. Bogotá:
Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Trujillo, S., & Correa, C. (2010). ELKIN PÉREZ ÁLVAREZ: UN TIPLE, UN CORAZÓN. .
Nómadas, 187-197.

Valenzuela, J. (2014). *El pasillo, folclor, tradición e identidad*. Bogotá.

Vargas, D. (2017). *Obras del Maestro León Cardona como aporte al desarrollo técnico del saxofonista*. Bogotá: Universidad Pedagógica.

ANEXO 1 CD DE OBRAS ANALIZADAS

1. Amalia (Pasillo). Joaquín Arias. Estudiantina De Edmundo Arias. V.A. - 50 Años De Música Colombiana (1921 - 1971) (Álbum)
2. Patasdilo. Trio Morales Pino. Músicos: Alvaro Romero Sánchez: guitarra, Peregrino Galindo: tiple y Diego Estrada Montoya: bandola. Invitados: Gabriel Uribe: flauta traversa. Luis Uribe Bueno: arreglos
3. El Republicano (Bambuco). Compositor: Luis A. Calvo. Interpretado por: Cuerdas Colombianas Requinto: Francisco Blanco-Pedro Beltrán, Tiple: Pedro Beltrán-Jaime Vizcaíno y Bajo: Abel Cordero. Álbum: Mis Memorias Santa Fé De Bogotá.
4. Bochica (Bambuco). Compositor: Francisco Crisancho Camargo. Orquesta De Francisco Crisancho. Colombia En Mí (Álbum)
5. Four. Compositor: Miles Davis. Álbum: 60 Greatest Hits.
6. Half Nelson. Compositor: Miles Davis. Álbum: Workin' with the Miles Davis Quintet

ANEXO 2: AUDIOS DE LOS ESTUDIOS EN FORMATO WAV.

1. Estudio número uno (Pasillo)
2. Estudio numero dos (Bambuco)
3. Estudio número tres (Pasillo)
4. Estudio número cuatro (Bambuco)