

La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano

Giovanny Alonso Rodríguez Balceró



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Pregrado en Música

Zipaquirá, 2016



La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano

Giovanny Alonso Rodríguez Balcerero

Código: 891206226



Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado de
Maestro en Música

Director: Adalberto Pardo Rodríguez
Máster en Investigación Musical

Universidad de Cundinamarca
Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas
Programa de Música
Zipaquirá, 2016



Resumen

El desarrollo interpretativo del músico está sujeto a un gran número de factores que influyen en la idea que trasmite y por lo tanto en la sensación que genera. El conocimiento y la apropiación de la música que hacemos nos permiten una relación más profunda con la misma, más aún cuando la naturaleza de nuestro instrumento no está pensada para dicha música.

Esta investigación está pensada para establecer los roles que desempeña la Guitarra eléctrica en el desarrollo de la música Andina colombiana, específicamente en el análisis de un Bambuco y un Pasillo y la adaptación de ambos para la interpretación en Guitarra Solista, basado en el concepto de *Chord Melody* y el trabajo realizado por el músico Norte americano Joe Pass.

Palabras Clave: Música Colombiana, Pasillo, Bambuco, Guitarra, *Chord Melody*.

Abstract

The imperative musician development is attached to a series of factors that influence the idea he/she transmits and the sensation he/she generates. Knowledge and the appropriation of music we do, allow us to have a deep relation with it, even when the nature of our instrument is not created to that kind of music.

This study was conducted to stablish the roles of the electric guitar in the development of the Colombian Andina music, especially in a Bambuco and Pasillo analysis, and the adaptation of Pasillo based on the Chord Melody concept and the work developed by the North American Joe Pass.

Key words: Colombian music, pasillo, Bambuco, Guitar, *Chord Melody*.



Agradecimientos

En la búsqueda de la culminación del proceso de formación musical a la que aspiro a llegar con esta investigación, quisiera agradecer a todas las personas que de una u otra manera han contribuido a alcanzar este sueño que por momentos se ha tornado tan esquivo y lejano.

Primero que todo a Dios por la fuerza y la convicción, a mi madre María Magdalena, guerrera interminable de esta lucha que decidí empezar hace unos años, que aún hoy ve en mí “El mejor músico del mundo” Por su confianza y apoyo incondicional. A mi Padre que siempre ha creído en mí. Mi hermano y mejor amigo, por no permitirme desistir de culminar este capítulo de mi vida.

Al maestro Julián Castro por su paciencia y entrega en mi proceso de formación como instrumentista. A Brian Vásquez, guitarrista monumental y ser humano increíble que me mostró la vida a través de la música con un pensamiento más honesto y consiente.

A mi maestro y amigo Adalberto Pardo Rodríguez, quien ha guiado cada uno de los pasos de esta investigación, siempre con la mejor disposición y entrega para su trabajo. A mi compañera y cómplice Johana, que ha sido un apoyo indispensable en esta última etapa de mi carrera.

Por último, a todos aquellos maestros de la Universidad de Cundinamarca, quienes con su enorme trabajo me han enseñado tantas cosas importantes de la música, pero sobre todo de la vida.



Índice de Contenidos

Resumen.....	3
Abstract	3
Agradecimientos	4
Índice de Contenidos.....	5
Índice de Ilustraciones.....	7
1. Introducción	8
2. Descripción de la Problemática.....	10
3. Objetivos de la Investigación.....	11
3.1 Objetivo General.....	11
4. Justificación	12
5. Metodología.....	14
6. Marco Teórico.....	16
6.1 Antecedentes.....	16
6.1.2 Trabajos Relacionados	16
6.1.3 Métodos.....	16
6.2 Música Tradicional de Otros Países Adaptada a La Guitarra Solista.....	17
6.2.1 Música Brasileira.....	17
6.2.2 Música Chilena y Argentina	17
6.3 La Guitarra Eléctrica en el Jazz	18
6.3.2 La Guitarra Eléctrica Solista en el Jazz	20
6.3.3 Representantes	20
6.4 La Guitarra Solista En Colombia.....	21
6.4.1 Exponentes	22
6.5 La Guitarra Eléctrica en la Música Colombiana Andina Tradicional.....	23
6.6 Adaptación y Arreglo	24
6.7 Música Andina Colombiana.....	26
6.7.1 La Nueva Música Instrumental Andina Colombiana.....	26
6.7.2 Géneros	28
6.8 Chord Melody y Guitarra Solista.....	34



6.9 Joe Pass.....	35
6.9.1 Virtuoso.....	36
7. Marco Metodológico.....	37
7.1 Satanás.....	37
.....	39
.....	40
7.2 Saltando Matones.....	43
8. Análisis y Resultados.....	47
.....	47
9. Conclusiones.....	54
10. Bibliografía.....	56



Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 DIVISIÓN DEL PULSO EN EL PASILLO	29
Ilustración 2 MODELO DE ACENTUACIÓN DEL PASILLO	29
Ilustración 3 MODELO RITMO ARMÓNICO DEL PASILLO	30
Ilustración 4 NOTACIÓN COMPÁS DE 3/4	32
Ilustración 5 NOTACIÓN COMPÁS DE 6/8	32
Ilustración 6 SUPERPOSICIÓN BINARIA CON UNA TERNARIA	33
Ilustración 7 ACENTUACIÓN DEL BAMBUCO	33
Ilustración 8 MODELO RITMO ARMÓNICO DEL BAMBUCO	34
Ilustración 9 SATANÁS PARTE 1.....	37
Ilustración 10 SATANAS PARTE 1 FRASE 1	38
Ilustración 11 SATANAS PARTE 1 FRASE 2	38
Ilustración 12 SATANÁS PARTE 2.....	39
Ilustración 13 SATANÁS PARTE 2 FRASE 1	40
Ilustración 14 SATANÁS PARTE 2 FRASE 2	40
Ilustración 15 SATANÁS PARTE 3.....	41
Ilustración 16 SATANÁS PARTE 3 FRASE 1	41
Ilustración 17 SATANÁS PARTE 3 FRASE 2	42
Ilustración 18 SALTANDO MATONES PARTE 1	43
Ilustración 19 SALTANDO MATONES PARTE 1 FRASE 1	43
Ilustración 20 SALTANDO MATONES PARTE 1 FRASE 2	44
Ilustración 21 SALTANDO MATONES PARTE 2 FRASE 1	44
Ilustración 22 SALTANDO MATONES PARTE 2 FRASE 2	45
Ilustración 23 SALTANDO MATONES PARTE 3	45
Ilustración 24 SATANÁS ARREGLO PAG 1.....	47
Ilustración 25 SATANÁS ARREGLO PAG 2.....	48
Ilustración 26 FIGURACIÓN DEL BAJO CARACTERÍSTICA DEL PASILLO	48
Ilustración 27 FIGURACIÓN MANTENIDA EN EL BAJO	49
Ilustración 28 INVERSIÓN DE LA DOMINANTE	49
Ilustración 29 ACORDES DE PASO.....	49
Ilustración 30 ACORDES DISMINUÍDOS PARA ARMONIZACIÓN	49
Ilustración 31 RESOLUCIÓN SOBRE ACORDES CUARTALES	50
Ilustración 32 VOICING.....	50
Ilustración 33 SUSTITUTO TRITONAL	50
Ilustración 34 SALTANDO MATONES ARREGLO PAG 1	51
Ilustración 35 SALTANDO MATONES ARREGLO PAG 2	52
Ilustración 36 REEMPLAZO DE TÓNICA	52
Ilustración 37 RESOLUCIÓN A ACORDE CUARTAL	53
Ilustración 38 VOICING.....	53
Ilustración 39 RETARDO DE LAS RESOLUCIONES	53



1. Introducción

En medio de la constante transformación que experimenta la música tradicional colombiana, más concretamente la música de la región Andina de nuestro país, es común encontrar en esa experimentación y esa búsqueda de nuevos sonidos la *fusión* con diversos estilos y por ende la implementación de nuevos instrumentos en los formatos de interpretación hasta ahora tradicionales.

Ahora bien, esta construcción multicultural responde a diversos factores que influyen en la visión y el desarrollo de la música con respecto a su función en la sociedad. Según (Santamaría, 2007) “Este redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, sino que es el resultado de unas transformaciones sociales mucho más profundas.

Esta percepción de globalización la vemos reflejada en diversos concursos y festivales de música tradicional Andina, en donde sus intérpretes, en algunos casos, en medio de esa exploración de nuevos sonidos, han incluido en su *Performance* la implementación de elementos característicos de otras tendencias musicales como el *Jazz* y el *Rock*, tendencias que se han ido fortaleciendo y que a su vez han adquirido una importancia determinante en la formación musical de algunos instrumentistas.

La aparición de agrupaciones y músicos sobresalientes, que han desarrollado nuevas ideas en la concepción e interpretación de música tradicional andina colombiana y de alguna manera han contribuido a su internacionalización y expansión, ha despertado en el artista y más propiamente en el músico una curiosidad por saber un poco más de nuestra música propia y de la manera en la cual pueda aportar a este proceso de globalización y expansión.

Debemos determinar ahora, que no podemos hablar de un fortalecimiento de una música tradicional de una región específica sin antes conocer sus orígenes y características: ubicación geográfica, elementos sociales que permitieron su desarrollo, características propiamente musicales, formatos, etc. Por lo tanto, no podemos obviar el proceso de investigación en la búsqueda de esos elementos que identifican a estas músicas y que nos darán claridad para poder abordarlas con mayor suficiencia.



Según (Blasco, 2006) el proceso de investigación establece los parámetros de recopilación y categorización de la información, la descripción de la temática y las conclusiones que permiten un aporte a la problemática que se planeta solucionar. Aplicado a nuestro campo musical, tenemos que afirmar también que la exploración investigativa ha ido evolucionando de manera lenta, como faceta distinta del estudiante de música.

“El relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso de Colombia en este campo, en comparación con otros similares de la región andina (Perú, Bolivia, Ecuador) o caribeña (Venezuela) y a décadas de distancia con respecto a países como México, Brasil, Argentina o Cuba” (Blasco, 2006) Pag. 8

Los diferentes papeles en los que se desempeña el músico, como estudiante, docente, intérprete, etc. Hace fundamental el conocimiento de nuestra cultura, de nuestra tradición y de su música para poder aplicarlos en estos campos de acción, específicamente y como base de nuestra investigación, en la guitarra eléctrica como instrumento solista.

En la siguiente investigación, encontraremos un recuento histórico de la guitarra eléctrica en su papel de instrumento solista y su participación en el desarrollo del *Jazz*, en donde encontramos sus primeras participaciones en este rol. Podremos hacer un seguimiento de su incursión en la música popular de otros países sur americanos, en donde el eje central será Colombia, con las figuras más representativas y sobresalientes de la guitarra solista y sus aportes al desarrollo de la música tradicional andina de nuestro país.

En particular, enfocaremos nuestro trabajo al Pasillo, tratando de realizar un proceso de análisis y adaptación para guitarra eléctrica de uno de ellos a partir de las características de armonización, improvisación e interpretación que lleva a cabo el Guitarrista americano *Joe Pass* en su compilado de temas para guitarra eléctrica solista *Joe Pass Chord Solos*.



2. Descripción de la Problemática

Hablando propiamente de la formación musical de pregrado en nuestro país, específicamente en la que ofrece la Universidad de Cundinamarca, en donde se desarrolla un Pensum que marca un énfasis en el estudio e interpretación de la música colombiana, es común encontrar un repertorio tradicional y una gran variedad de adaptaciones para los diferentes instrumentos, así mismo para su interpretación en los diversos formatos. La Guitarra Eléctrica ha desempeñado diversos roles en la interpretación de música tradicional colombiana, principalmente en la de la Costa atlántica y en algunos formatos de música del pacífico. (Santamaría, 2007)

Un poco menor ha sido su aparición en la música del interior del país, específicamente en su *Región Andina*, en donde encontramos agrupaciones con una fuerte influencia de Jazz, donde la guitarra eléctrica desempeña el rol de acompañamiento armónico, tal es el caso de guitarras como la de Javier Pérez en la agrupación Carrera Quinta.

En el proceso de formación musical como Guitarristas Eléctricos que se lleva a cabo en la Universidad de Cundinamarca, se ha determinado como parte de los contenidos del programa, la interpretación de temas tradicionales de *Jazz* en un formato de Guitarra Solista

Durante la mayoría del pregrado se establece como requisito la interpretación en este formato de temas de *Jazz* para la aprobación del semestre, ahora bien, dada la naturaleza del programa de música y más aún de nuestra propia naturaleza como músicos colombianos, también se realiza un trabajo de interpretación de música folclórica colombiana, pero siempre a partir del mismo formato con la Guitarra eléctrica como instrumento ritmo – melódico,

Mientras intentamos establecer la funcionalidad de la Guitarra Eléctrica como instrumento armónico, y el papel que puede desempeñar como instrumento solista en la interpretación de música tradicional andina colombiana, hemos encontrado que en la actualidad; **No existe** un repertorio establecido para Guitarra eléctrica dentro de la música tradicional colombiana.

Teniendo en cuenta la importancia de la música colombiana en la formación integral del músico de la región y así mismo, el rol de la Guitarra como instrumento solista; es de vital importancia el trabajo que se realiza en pro de destacar esta música colombiana pensando en el



fortalecimiento del proceso del estudiante con todos los elementos y requerimientos propios del semestre.

3. Objetivos de la Investigación

3.1 Objetivo General

- Adaptar dos obras de música tradicional andina colombiana para Guitarra eléctrica solista para su posterior interpretación en el proceso de pregrado de la Universidad de Cundinamarca en el área de Guitarra eléctrica.

3.2 Objetivos Específicos

- Analizar el papel de la guitarra eléctrica en la interpretación de estilos musicales tradicionales de algunos países como instrumento solista.
- Aplicar elementos estilísticos y de interpretación de Guitarra Eléctrica *Jazz* para realizar las adaptaciones de los temas Andinos Colombianos.
- Generar una re-armonización para las adaptaciones y facilitar así su trabajo desde la perspectiva de la Guitarra Eléctrica, a partir de conceptos puntuales de Armonía utilizada en el Jazz (Progresiones de II – V – I, Dominantes secundarias, Sustituciones Tritonales, Préstamos modales)
- Realizar la adaptación ritmo-melódica de las obras “Saltando Matones’ y “Satanás”, basándonos en el concepto de *Chord Melody* y *Guitarra solista*, empleado en la formación musical para el Guitarrista Eléctrico enfocado hacia el *Jazz*.
- Realizar un aporte de material físico de obras para Guitarra Eléctrica solista

4. Justificación

Actualmente es muy poca la documentación en donde se relaciona la Guitarra Eléctrica con la interpretación de música tradicional colombiana como instrumento solista. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la Guitarra eléctrica puede desempeñar el rol de instrumento acompañante y así mismo el de instrumento solista, debemos decir que el material tangible de este género para instrumento solista es muy pobre, ya que podemos establecer un repertorio bastante amplio en Guitarra Clásica de la mano de representantes como Gentil Montaña, Edwin Guevara, Irene Gómez, entre otros, que no sólo han fortalecido la producción de obras para Guitarra solista sino ha jugado un papel determinante en su internacionalización., así como en piano aparecen figuras tan destacadas como Ruth Marulanda que también ha llevado la música tradicional andina colombiana al piano solista. Pero a nivel propiamente de Guitarra eléctrica, no encontramos material solista para el instrumento, con características que de algún modo le permitan lograr una diferenciación entre repertorio para Guitarra Clásica que podría llegar a interpretarse en Guitarra eléctrica y piezas escritas específicamente para Guitarra eléctrica.

Precisamente en búsqueda de esas características, en la exploración de las diversas facetas de la Guitarra eléctrica, y en pro de contribuir con el proceso de formación musical y de rescate de lo autóctono hemos visto la posibilidad de enfocar nuestro proyecto de investigación en la formulación de algunos parámetros que permitan la adaptación de Pasillos y Bambucos tradicionales colombianos a Guitarra eléctrica solista, basados en la composición de obras solistas del guitarrista *Joe Pass*, en su compilado *Joe Pass Chord Solos*, que le den a nuestras adaptaciones esos elementos propios del instrumento y que le permitan considerarse repertorio para Guitarra Eléctrica.

Ahora bien, en el proceso de formación musical profesional establecido en la Universidad de Cundinamarca, nos ofrece la posibilidad de abarcar un nuevo campo en la interpretación estilística de estos dos ritmos tradicionales de nuestro país, teniendo en cuenta la naturaleza de los contenidos para la Guitarra. Es un punto fundamental en dicho proceso, la consolidación de la guitarra en el rol de instrumento solista, por ello, es común encontrar adaptaciones para este formato pero en su mayoría de *Jazz*, *Blues*, *Rock* y *Pop*, pero debido a los orígenes de nuestra música y al constante cambio que ha tenido, la Guitarra eléctrica no ha podido incursionar como instrumento solista en este ámbito.



Planteamos esta investigación con el fin de aportar al fortalecimiento de la música tradicional andina colombiana en su exploración por otros instrumentos que, aunque se le encuentran cercanos, no han logrado establecerse y apropiarse del todo en nuestra música. Además, hemos visto la necesidad de incluir dentro del repertorio, piezas de música colombiana, n este caso, música andina colombiana.



5. Metodología

El diseño metodológico de carácter cualitativo, estará constituido a partir de varias etapas en donde se establecerá el desarrollo de la investigación y tratamiento de la misma.

Habiendo establecido previamente la problemática, la funcionalidad y los aportes que pueda generar esta investigación a los procesos de formación universitaria, procederemos a enfocar este estudio de investigación y proyecto de grado a la adaptación de dos piezas de música colombiana andina para su interpretación en la Guitarra eléctrica solista, relacionando los estudios, procedimientos y elementos que se deben tener en cuenta para el desarrollo de cada una de las adaptaciones (conceptos armónicos e improvisativos, música tradicional colombiana etc.) de igual forma se marcará énfasis en la evolución del instrumento durante el proceso de pregrado enfocado hacia el desarrollo de la música colombiana y su fusión con el Jazz.

A continuación, relacionaremos los puntos o fases dentro de las cuales se desarrollará este estudio de Investigación:

- **PRIMERA FASE:** Inicialmente, tras haber definido la problemática y los objetivos de esta investigación, procederemos a realizar una búsqueda y recopilación de la información y posibles antecedentes relacionados a nuestro estudio en cuestión. Esta búsqueda nos permitirá recopilar y argumentar nuestro Marco teórico, a partir del cual estableceremos cada una de las teorías, definiciones y conceptos que nos permitirán desarrollar nuestra investigación. Entre los diferentes aspectos relacionados en nuestro Marco teórico, encontraremos temáticas relacionadas al estudio y la técnica de la guitarra eléctrica, adaptaciones y métodos (*chord melody*), historia y morfología de la música colombiana entre otros.
- **SEGUNDA FASE:** Posteriormente procederemos a realizar una contextualización acerca del rol de la Guitarra en la interpretación de música andina colombiana, Sus representantes, los formatos en los que se desempeña, y los aportes realizados a la música colombiana.
- **TERCERA FASE:** Comprenderá el Desarrollo de nuestra investigación, es allí donde comenzaremos por la selección de los temas a los que se les va a realizar la adaptación. Una vez



seleccionados, se realizará un análisis musical a cada uno de ellos, buscando características y elementos que puedan facilitar el proceso de adaptación. A continuación; describiremos las posibilidades concretas de armonización *Jazz* (Enlaces de II – V – I, Dominantes secundarias, sustitutos tritonales, préstamos modales) y de su función a nivel armónico.

Al tener el análisis musical de las obras, y luego de conocer algunas posibilidades de armonización tipo *jazz*, se procederá a realizar una re-armonización de cada uno de los temas seleccionados en este estudio, esto nos permita proceder a realizar las respectivas adaptaciones, basadas en la metodología empleada por el Guitarrista Joe Pass en uno de sus libros “*Joe Pass Chords Solos*”

Finalmente mencionaremos las respectivas conclusiones luego de haber desarrollado esta investigación, adicionalmente y como complemento, realizaremos la ejecución de las adaptaciones realizadas en esta investigación en el Concierto de Grado, esto con el fin de dar a conocer el producto que arrojó nuestra investigación.



6. Marco Teórico

6.1 Antecedentes

A continuación, nombraremos algunos trabajos relacionados con nuestro proyecto de investigación, así tendremos una relación más consiente con los elementos que de alguna u otra forma han influido en la problemática que intentamos abordar.

6.1.2 Trabajos Relacionados

En medio de nuestra investigación, pudimos encontrar algunos referentes o trabajos relacionados al nuestro, en donde se resalta el desarrollo de la Guitarra Solista en el Jazz

“En los últimos años el jazz se está convirtiendo en una música académica. Esto ha instaurado la necesidad de crear métodos y en general textos que sirvan de guía para sus estudiantes. Este hecho aún está en proceso, es por esto que en algunos campos específicos del jazz haya poca información en partitura, en análisis e incluso en recopilación de datos. Uno de esos campos donde es necesario tener más información a la mano y organizada es en el aprendizaje de la guitarra jazz como instrumento solista (solo), es por eso que veo la necesidad de realizar un texto que de información general en cuanto a lo que históricamente se ha hecho” (Orozco, 2013)

6.1.3 Métodos

Dentro del proyecto de investigación pudimos encontrar algunos trabajos previos de compilación de información musical escrita, en este caso, establecida en metodologías enfocadas al aprendizaje de Guitarra eléctrica solista aplicada al Jazz y Blues, como por ejemplo los aportados por los siguientes autores: Jody Fisher “The Complete Jazz Guitar Method.”, Barry Galbraith “42 Chord melody Arrangement for solo Guitar”, Ted Greene “Solo Guitar”.



6.2 Música Tradicional de Otros Países Adaptada a La Guitarra Solista

Dada la naturaleza de nuestro proyecto de investigación, y debido a la poca información escrita de adaptaciones o arreglos de música tradicional Colombiana Andina (Propiamente de Pasillos y Bambucos) para Guitarra Eléctrica solista, y más aún, de otras músicas tradicionales a excepción de Jazz y Blues, hemos considerado necesario hacer referencia a adaptaciones o arreglos pensados para Guitarra Clásica. En este caso, hemos podido encontrar material de referencia a nivel de sur américa, con músicas populares y tradicionales para su interpretación en Guitarra.

6.2.1 Música Brasilera

Mauro Henrique Pavanelli

Método

Brazilian Songs for Guitar Solo Vol. I, II.

6.2.2 Música Chilena y Argentina

Juan Antonio Sánchez

Alemán de nacimiento, pero de corazón chileno. Nació en 1965. Inició en la música a la edad de ocho años. Guitarrista de la Universidad de Chile. Intérprete polifacético, con conocimiento en instrumentos como: Flauta y acordeón, además su interés por la composición le llevo a estudiar con Leo Masliáh. Considerado uno de los compositores y arreglistas más renombrados y reconocidos en la guitarra chilena por sus aportes a la música tradicional de la región y sus adaptaciones para Guitarra. (Sánchez, 2011)

Método

Piezas esenciales para Guitarra.



6.3 La Guitarra Eléctrica en el Jazz

Contexto Histórico

Antes de continuar con nuestra investigación, debemos establecer el desarrollo y los orígenes del instrumento. A partir de los años 20's, empezaron a desarrollarse en estados unidos una serie de ritmos musicales fuertemente ligados al baile. Este hecho implicaba que la multitud estuviera escuchando constantemente la música, y, por ende, que los instrumentos sonaran cada vez más fuerte.

“Nuevos estilos de tocar guitarra comenzaban a aparecer en géneros como el country y el blues, los cuales usaban banjos y guitarras con cuerdas de acero y níquel, para hacer sonar aún más los instrumentos, sin embargo, esto no era suficiente para que una gran audiencia pudiera escuchar tales instrumentos” (Hernández, 2013) Pag 1.

El desarrollo del magnetismo y la electricidad que traía consigo el siglo XX, permitió la aplicación de dichos conceptos para permitir una mayor sonoridad en los instrumentos musicales. Es así como George Beauchamp desarrolla a partir de imanes y alambres la primera pastilla que recogía las vibraciones de las guitarras con cuerdas aceradas y las convirtió en señales amplificables.

Pero fue la intervención de Adolph Rickenbacker, y el posterior trabajo de Gibson que permitió la aparición de la Guitarra Eléctrica.

“... En 1935 encargaron a Alvino rey (Un Guitarrista de la época) a colaborar en el desarrollo de un nuevo prototipo de pastillas para guitarra... La nueva pastilla fue montada sobre una guitarra de tapa arqueada con orificios en *f* y se le dio el nombre de ES-150, cuyo significado era Electric Spanish 150 (Por su precio en dólares) y así fue como la Guitarra eléctrica moderna surgió” (Hernández, 2013) Pag 3.

El modelo de guitarra fue bastante aceptado entre los músicos de la época y transformó la música de la época, principalmente en el *Jazz* que empezaba a consolidarse como un género de mucha importancia en la música americana. Charlie Christian apareció como uno de los primeros intérpretes que aprovechó los nuevos niveles de volumen que alcanzaba la Guitarra. Pero fue Les Paul quien implementó la Guitarra de cuerpo sólido que corregía problemas de sonoridad y armónicos no deseados.



Detrás de Les Paul y su colaboración con Gibson, aparecerían figuras tan relevantes como Leo Fender, con nuevos diseños para la guitarra que alcanzaría su perfección y posterior difusión.

Ahora bien, el desarrollo de la Guitarra en el *Jazz*, tenemos que nombrar a Lonnie Johnson, a quien se le considera probablemente como el primer guitarrista improvisador y a Eddie Lang, quien junto a Johnson conformó uno de los dúos más importantes de los comienzos del *Jazz*. Lang, gran compositor y arreglista grabó un par de discos a dueto con piano. (Chapman, 2006)

La guitarra rítmica adquiere protagonismo a partir de su participación en las grandes orquestas de los 30's. Fred Guy, Bernard Addison y Freddie Green se destacan en esta etapa de la Guitarra. (Chapman, 2006)

Tenemos que decir que la Guitarra eléctrica colaboró en gran medida a la expansión y difusión del *Jazz*.

“La Guitarra jugó un papel determinante durante la llamada *Swing era*, sobre todo con las aportaciones del gran Charlie Christian, un instrumentista que antes de su prematura desaparición estableció las bases de la Guitarra moderna y participó en los primeros experimentos Bop. Después vino un periodo en el que no abundaron los guitarristas, aunque tampoco faltaron los primeros herederos directos de Christian: Barney Kessel, Herb Ellis y Tal Farlow” (Juan Giner, 2006) Pag 138.

El desarrollo del *Jazz* también permitió un desarrollo de la guitarra, en donde iba tomando más protagonismo e iban apareciendo así mismo, cada vez más intérpretes.

“Con la llegada del Hard Bop, la guitarra adquirió un protagonismo del que nunca antes había gozado. Entonces aparecieron las primeras grandes figuras del instrumento, entre los que cabe destacar a Kenny Burrell y Grant Green, así como a seguidores posteriores como Emily Remler, Bruce Forman, Mark Whitfield y otros muchos... En los sesenta la aparición de Wes Montgomery revolucionó la guitarra de *Jazz* de un modo solo comparable a lo que Coltrane hizo por la misma época por el saxo, gracias a las innovaciones técnicas que aportó...” (Juan Giner, 2006) Pag 138

La fusión y la constante evolución del *Jazz* han traído nuevos intérpretes con nuevos estilos provenientes de otros géneros como el Rock.

“Durante las últimas tres décadas del siglo pasado, la aparición de corrientes Jazzísticas como la fusión, el free, la vanguardia y el Posbop, atrajo al *Jazz* a gran número de instrumentistas procedentes del Rock y otros campos. Entre la interminable lista de este periodo hay que destacar los de Larry Coryell, Al



di Meola, Terje Rypdal, John McLaughlin, Hiram Bullock, Pat Metheny, Mike Stern, Lee Ritenour y muchos más...” (Juan Giner, 2006) Pag 138.

6.3.2 La Guitarra Eléctrica Solista en el Jazz

Ya hemos hablado anteriormente de las diferentes facetas de la Guitarra en el Jazz, en este punto nos centraremos en el desarrollo de la Guitarra como instrumento solista.

La versatilidad del instrumento permitió que sus intérpretes iniciaran una búsqueda de sonoridades, una exploración en la interpretación misma. En la concepción de la armonía, en la manera de ver el acompañamiento, las líneas melódicas, los licks, el fraseo, etc. Fueron estos personajes los encargados de colocar a la guitarra al mismo nivel de los demás instrumentos destacándose en el ambiente solista.

6.3.3 Representantes

Charlie Christian

Influenciado en sus comienzos por Django Reinhardt, copiaba sus solos y se empapaba del lenguaje de saxofonistas como Lester Young, a quien se le considera como un puente fundamental entre el Swing y el bebop por la complejidad armónica de su fraseo. Tuvo la posibilidad de integrar la banda de Benny Goodman, en donde sus solos se dinamizan y potencian.

Su influencia fue notable en guitarristas que le siguieron. Sus características de interpretación estaban ligadas a su lenguaje complejo improvisativo, con uso de variaciones de ritmo, arpeggios y armonizaciones sobre los temas. Murió en marzo de 1942. (Chapman, 2006)

Jim Hall

Una de las figuras de la Guitarra Jazz más sobresalientes de la época. Con un gran número de grabaciones inspiradas en principios también por Lester Young, saxofonista. Se valía del silencio como un elemento fundamental en la música. Se le considera “Minimalista” de algún modo y colaboró en la aparición de armonías complejas y ricas en colores. Innova con elementos clásicos y de Folk, siempre ligado al estilo Swing, ligado al compás y con voicings cerrados. (Chapman, 2006)



Barney Kessel

Kessel fue influido notablemente influido por Christian. Grabó con figuras tan importantes como Charlie Parker, así que su fraseo de Bebop es marcado. Como solista aplicaba en sus arreglos distintos elementos de acordes y texturas. Aplica armonizaciones innovadoras a sus frases y líneas melódicas con Voicings cerrados. Kessel amplió el papel de la guitarra, basado en los conceptos que él mismo desarrolló. (Chapman, 2006)

Wes Montgomery

Influido profundamente por Charlie Christian y Django Reinhardt, de este último adoptó elementos característicos como el uso de octavas en la improvisación. Aplicó técnicas propias en la interpretación como el uso del pulgar para modificar el timbre del instrumento. Recurre frecuentemente a Slides en sus fraseos muy complejos, con ciertos toques de Blues. Ha sido un representante importantísimo de la Guitarra Jazz siendo el gestor de un su número de herramientas para las generaciones venideras. (Chapman, 2006)

6.4 La Guitarra Solista En Colombia

Contexto Histórico

La colonización europea en América trajo consigo también la llegada de nuevos instrumentos. La guitarra fue traída entonces durante este proceso de transición y comenzó a acogerse dentro del ámbito musical del país.

“Cabe recordar que dentro del casi nulo repertorio para Guitarra solista escrito en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, se incluye “La pequeña Suite” op. 80 n 1. Que Guillermo Uribe Holguín dedicó a Segovia, nunca interpretada por el guitarrista... En Colombia con el auge de la guitarra en el siglo pasado y antes de la profesionalización de la cátedra universitaria, se iniciaron escuelas de guitarra en el país. (Madrid, 2014) Pag 11.



Debemos entonces, hacer referencia a las figuras representativas más sobresalientes en el campo de la Guitarra Solista colombiana, que han llevado un paso más allá la expansión de nuestra música tradicional andina.

6.4.1 Exponentes

Gentil Montaña

Oriundo de la ciudad de Ibagué, el maestro gentil Montaña inició su formación musical en el conservatorio de Ibagué a la edad de 7 años con el violín, pero a los 13 años se decidiría por el instrumento que le consagraría: La guitarra, considerado como la figura más representativa de la Guitarra en nuestro país, teniendo además participaciones más que sobresalientes a nivel internacional.

Como compositor, se le pone a la par de figuras como Agustín Barrios-Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer, Manuel Ponce. Su aporte a la música colombiana y a su internacionalización es invaluable y su influencia en los Guitarristas de las siguientes generaciones es notable. Entre algunas de sus composiciones encontramos:

Tres Suites:

Nº1: Preludio, Canción, Guabina y Pasillo.

Nº2: Pasillo, Guabina, Bambuco y Porro

Nº3: Pasillo, Guabina, Danza, Bambuco.

Doce Estudios de Pasillo.

Estudio homenaje a Fernando Sor

Sonata "Canto al Amor" para dos guitarras

Preludio para un tema distante

Ocho Duetos

Dos obras para cuarteto de guitarras

Tres Fantasías (que fueron arregladas para orquesta por el maestro Fernando León).

Diversos dúos, tríos, cuartetos, estudios de pasillos, danzas, bambucos, guabinas, porros

(Artediciones, 2016)

6.5 La Guitarra Eléctrica en la Música Colombiana Andina Tradicional

La globalización musical y por ende la expansión del Jazz por todo el mundo artístico y el creciente interés de los estudiantes e intérpretes musicales por abordar este género, trajo como resultado su incorporación a algunos estilos tradicionales de diferentes maneras. En Colombia, podemos encontrar, por ejemplo; el “Sexteto de Luis Rovira”, quien llevó a cabo la grabación del primer álbum de Jazz en el país, donde tuvo participación el Maestro León Cardona, considerado el precursor de la Guitarra Eléctrica en los formatos de música tradicional andina. (Burbano, 2012)

Otros personajes y agrupaciones representativos de la guitarra eléctrica en la música tradicional colombiana son:

León Cardona

Nacido en el departamento de Antioquia, en la ciudad de Yolombó, en agosto de 1926. Inició sus estudios musicales en el instituto de bellas artes de Medellín. Sus estudios incluyeron dirección, guitarra, tiple y contrabajo avanzado, contrapunto y armonía, ha sido arreglista y director de muchos de los grandes intérpretes colombianos y ha ofrecido conciertos en importantes escenarios del país y el extranjero. Con el coro Cantares de Colombia, del cual fue su director, grabó más de diez discos de larga duración. Durante nueve años se desempeñó como director artístico de la casa disquera Sonolux de Medellín, además ha sido en los más importantes concursos nacionales, miembro del Comité Técnico de Funmúsica y presidente del Consejo Directivo de “Acimpro”, entre otros. (Jopuza, 2009)

Carrera Quinta

Carrera Quinta fue una agrupación creada en 2006 por el Guitarrista Javier Pérez Sandoval y Francly Montalvo. Su concepto musical es el resultado de la combinación de influencias las músicas tradicionales de la región andina colombiana y conceptos de otras músicas como el Jazz. En 2009 presentaron su primera producción discográfica llamada en “En esencia” durante su trayectoria han recibido reconocimientos por parte del Ministerio de cultura en el área de interpretación, investigación y composición, han sido ganadores de la convocatoria de Música con Tempo Colombiano del Ministerio de Cultura en el año 2015, de la primera convocatoria de



nuevas músicas mestizas de la Cámara de Comercio en 2010 y obtuvieron el segundo lugar en la categoría instrumental en la XXIV edición del festival de Hatoviejo Cotrafa. En 2006 fueron ganadores de la “Beca de investigación en Música” otorgada por el Ministerio de Cultura. (Carrera Quinta, 2016)

Alexander Cuesta

El maestro Alexander Cuesta es un vanguardista en la investigación musical. Intérprete de Piano, Guitarra, Bajo eléctrico, contrabajo y percusión menor, ha llevado por todo el mundo sus progresos en Armonía en el terreno del Jazz. Cuesta ha trabajado como bajista y contrabajista en Colombia junto a Armando Velásquez, Gabriel Rondón, Edy Martínez, Hernando Becerra y el grupo Magenta. También ha dictado talleres en otros países y fue director de la cátedra de jazz de la Universidad INCCA de Colombia.

Actualmente, además de su trabajo como docente universitario, Alexander Cuesta es el director de Auros Producciones, una casa disquera dedicada al jazz, que intenta rescatar la música colombiana tradicional a través de duetos y otros grupos vocales e instrumentales. (Músicos de Jazz Colombiano)

6.6 Adaptación y Arreglo

Tratando de simplificar los conceptos, podemos decir que hay una naturaleza implícita de cualquier composición musical relacionada a un sentido sonoro, o como la ausencia del mismo, es decir, hay un evento físico de la aparición de un sonido o la ausencia de este en el medio y de la asimilación de dicho evento por parte de un oyente. “La finalidad de la música es *proporcionar una experiencia sensorial* en el oyente, aunque va mucho más allá. La música proporciona emociones, y las evoca...” (Latham, 2008)

Una pieza musical está comprendida por diversidad de características, una de ellas, el formato para el cual se pensó su interpretación, desde un instrumento solista hasta una orquesta sinfónica. Es en este punto en donde aparecen los conceptos de **Adaptación y arreglo**.

Musicalmente hablando, un arreglo puede definirse como una adaptación de un tema original para otro instrumento. El hecho de pasar una pieza musical de un instrumento a otro ya



implica necesariamente una adaptación de la obra, de conocer plenamente la pieza y tener unos conocimientos básicos de música, tanto para el análisis (Formal, armónico, melódico, etc.) de la obra a adaptar, como del instrumento o el formato al cual se piensa ajustar la pieza, la posibilidad del registro de los instrumentos, la textura, el color de cada uno en caso de que la adaptación sea para un solo instrumento, pues hay que conocer su registro, la fisonomía del mismo. Adicionalmente debemos establecer si hay que modificar tonalidades, alturas de la obra y qué elementos característicos de la obra deben mantenerse para que no pierda su naturaleza, o por el contrario de cuáles se puede prescindir para lograr su adaptación. (Latham, 2008)

Lo que sí debemos tener claro es la finalidad de nuestra adaptación o arreglo. Si el objetivo del mismo es conservar los rasgos de la pieza original o, por el contrario, generar un contraste con la primera, cambiar el estilo, el género, etc.

Adaptación y Arreglo para la Guitarra Solista

Ahora trataremos de ser más puntuales en la definición y en la aplicación del concepto de adaptación y arreglo pensado para la Guitarra. Según el maestro Edwin Guevara (2011) una adaptación;

“...Es tomar una obra de un formato diferente, incluso de formato más grande o más pequeño y pasarlo por decirlo en este caso concreto a la Guitarra. Cuando tengo una armonía definida no la modifico sino la adapto a la instrumentación, por ejemplo, abrir cosas de Guitarra Solista, para cuarteto de cuerdas y viceversa, en donde nunca se debe cambiar la armonía, el contrapunto sino simplemente distribuyo las voces que están escritas de la idea original para el formato que quiera tener. Es bastante diferente a lo que es un arreglo, porque esos dos términos siempre son confundidos, porque en la adaptación tienes que respetar a ciento por ciento todo, pero cambiado a otra instrumentación” (Guevara, 2011)

Podemos encontrar otro concepto por parte de otro Maestro de Guitarra en Colombia, reconocido por sus adaptaciones para Guitarra: Juan Carlos Amézquita;

“Una adaptación es volver las músicas guitarrísticamente, para adaptar por ejemplo el himno nacional para guitarras, se convierte en estudiantina es yo como guitarra, es simplemente poner a sonar los 4 o 5 instrumentos y volverlos guitarrísticos, puesto que la guitarra es un instrumento Emulador que puede sonar como un arpa, oboe etc. ella se burla de todos los instrumentos, es una Burlona es un personaje de magos con todos los colores de la orquesta, la riqueza que tiene la guitarra es la posibilidad de tocar 3 do en diferentes partes con diferente textura en la misma altura del pentagrama, equisonos y la calidad de misma altura una diferente de otra, cosa que no tiene el piano, también utilizamos las escordaturas y poner a sonar la guitarra como un piano, todo está en la mente pero ella es un instrumento imitativo de mucho recurso, fácil de tocar mal, hay que estar muy pendiente de ella, ya que si la descuidamos ella nos la cobra en el

escenario .Adaptar es poner las músicas al servicio y las sonoridades de nuestro instrumento, es como la guitarra adquiere identidad.” (Amézquita, 2011)

6.7 Música Andina Colombiana

Contexto Histórico

La aparición y posterior definición de la música tradicional andina colombiana se encuentra profundamente ligada a las manifestaciones sociales y movimientos culturales de la época. El asentamiento de las costumbres españolas de la colonia junto a las tradiciones campesinas, empezó a desencadenar una serie de aires musicales que se iban afianzando dentro de la nueva sociedad.

El sentimiento nacionalista creciente, agudizó la necesidad de establecer una música propia.

“El interés por definir una música nacional surge a mediados del siglo XIX cuando, por un lado, se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos, pasillos) y por otro, se intenta elaborar un concurso acerca de una música nacional... A pesar de que el punto central del debate era la música nacional, el fondo del conflicto lo impelía la preocupación por legitimar dos tipos de prácticas musicales que comenzaban a diferenciarse: Una de claro sesgo académico y otra de índole popular” (Cayer, 2010) Pag 19.

Es así como la música andina colombiana al recoger elementos campesinos y otros con alguna formación académica, comenzaron a determinar el rumbo de la misma dentro del ambiente socio – cultural de la región.

“Este debate entre lo popular y lo académico, va a ser el impulsor de las discusiones más importantes del siglo XX con relación a la música nacional de Colombia, esto para referirse a la música desarrollada fundamentalmente en las ciudades que recogía elementos campesinos... No obstante, queremos mostrar que aquella música que se convirtió en la música nacional desde el principio fue música propiamente urbana, con pretensiones de música artística, a la manera latinoamericana, como una música popular ilustrada.” (Cayer, 2010) Pag 19.

6.7.1 La Nueva Música Instrumental Andina Colombiana

En este capítulo, haremos una breve reseña de dos representantes de la música Andina colombiana que se caracterizan por la innovación en su sonido, así como en su formato y en el enfoque de la misma.



Palos y Cuerdas

Conformados por un trio típico colombiano, han difundido la música tradicional andina colombiana, principalmente Pasillos y Bambucos, menos comunes los torbellinos y Fox Trot. Han incursionado en el desarrollo del *Jazz* dentro de sus obras, así como en el trabajo de música de costas, con mayores exigencias técnicas y profundidad en la interpretación.

Palos y cuerdas conformado por los hermanos Daniel, Diego y Lucas Saboya en Tunja en el año de 1995 han expandido su público más allá del tradicional, así como los lugares en donde suelen presentarse. Han contado con la participación de músicos de otros países, logrando así una internacionalización de la música tradicional andina colombiana. Cuentan con un gran número de grabaciones y material discográfico siendo una agrupación muy valiosa para el desarrollo de la música tradicional. (Alzate, 2015)

Ensamble Tríptico

Una agrupación instrumental: Bandola Andina, Bajo eléctrico, Piano y batería. Con un sonido diferente y contemporáneo que se mezcla con las raíces típicas colombianas. Su repertorio principalmente de aires tradicionales andinos como pasillos, bambucos, guabinas entre otros, se combinan con la influencia del *Jazz* y otras músicas urbanas. Se destacan presentaciones como la del IV seminario de Malraux de *Jazz* y músicas del mundo, Cartagena de indias voces del *Jazz* festival, *Jazz* metropolitano de Bogotá, Festival nacional de Tríos “Oriol Rangel” en Cúcuta, entre muchos otros. Sus integrantes, Diego Sánchez, Paulo Triviño, Manuel Hernández y Carlos Cetina, han sido pieza clave en la fusión de la música tradicional andina colombiana con géneros como el *Jazz*, en esa experimentación han llevado la interpretación de la música tradicional a otro nivel y a otros escenarios. (colombia, 2014)



6.7.2 Géneros

El Pasillo

Contexto Histórico

Su origen se liga a la herencia del Vals europeo en América y su práctica se inicia en los centros urbanos de la época.

Encontramos una definición muy interesante según (Rodríguez, 2012) “Lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino de una reinterpretación”

La categorización del pasillo y el reconocimiento del mismo dentro de la música de la época por lo que ya nombrábamos anteriormente relacionado un sentimiento nacional, generó una serie de reacciones en la sociedad que de alguna manera agudizaban la diferencia entre la clase popular y los nobles.

“El pasillo llegó de Europa como Vals, y como parte de un proceso de expansión de la cultura europea que durante el siglo XIX y especialmente a partir de la segunda mitad, estuvo en el centro de los debates y enfrentamientos de tendencias políticas, partidos y divisiones de los mismos. En los ambientes Urbanos, los letrados estaban implicados en la casi imposible tarea de reconocer el país como un conjunto, sin abordar la defensa de la distinción jerárquica élite – pueblo” (Rodríguez, 2012) Pag 2.

La segunda mitad del siglo XIX, nuestro país vio como el Vals entró a formar parte del repertorio de música nacional. El vals formaba parte de las celebraciones de los llamados ciudadanos, que gozaban de derechos pero que seguían haciendo parte de esa selecta corte de hacendados y terratenientes. Es así como estos mismos terratenientes, pudieron acceder a la creciente oferta de implementos musicales, de instrumentos y más propiamente hablando del piano. (Rodríguez, 2012)

El Baile aparece como otro elemento fundamental en ese proceso de aparición del pasillo, sumado a la fabricación y comercialización de pianos con partituras de vals, por ende, cada vez más músicos aficionados que aparecían en escena. Era cada vez más común amenizar las tertulias y reuniones sociales con pianistas virtuosos que ejecutaran música para bailar. El baile permitió entonces la transformación del vals al pasillo, en donde algunas características propias del vals



como baile se adaptaron para esta nueva versión del mismo y se acomodaron a lo que conocemos como pasillo. (Rodríguez, 2012)

Características Musicales

Como género musical de la región Andina, la interpretación del pasillo tradicional se realiza por un trío tradicional colombiano (Guitarra, tiple, bandola) La escritura para pasillo se hace en compás de 3/4. La división del pulso, al igual que en el bambuco, la realiza el tiple. Dicha división es de carácter binario, es decir, se divide el pulso en dos por partes, en este caso del tiple.

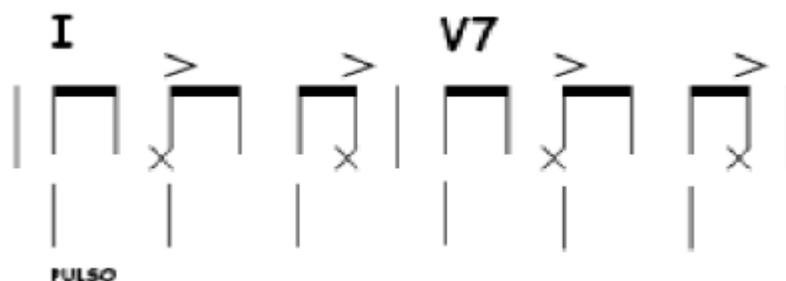


ILUSTRACIÓN 1 DIVISIÓN DEL PULSO EN EL PASILLO

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

A continuación, relacionaremos el modelo de acentuación en el pasillo.



ILUSTRACIÓN 2 MODELO DE ACENTUACIÓN DEL PASILLO

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

La estructura armónica del pasillo tradicional, al igual que en el bambuco, está constituida tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor. Con progresiones básicas de I - IV - V. Con modulaciones hacia el relativo de la tonalidad y en algunos casos hacia el paralelo. Para no generalizar la estructura de todos los pasillos, el análisis armónico lo trabajaremos desde las obras

seleccionadas para nuestra investigación. También, relacionamos a continuación una opción de formato y así mismo sus características para la interpretación de Pasillo.

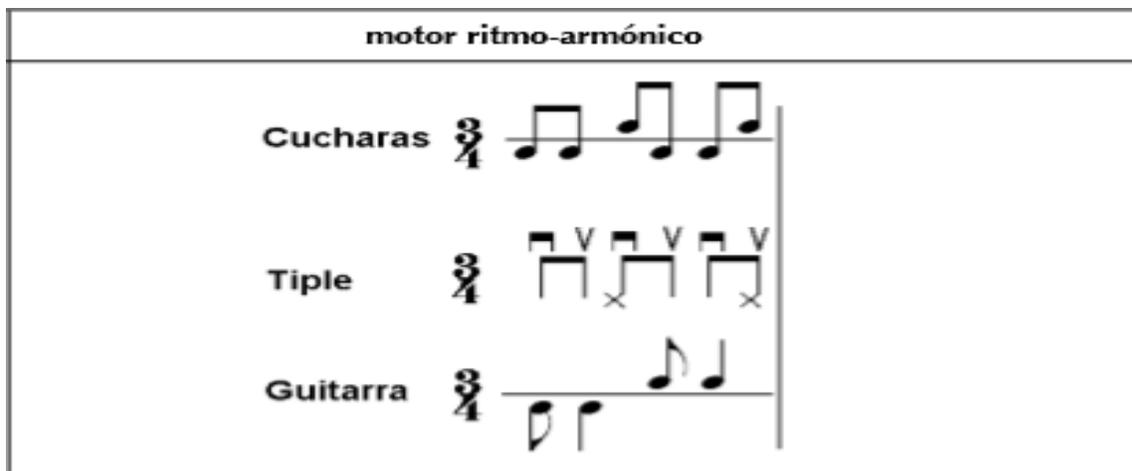


ILUSTRACIÓN 3 MODELO RITMO ARMÓNICO DEL PASILLO

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

Adaptaciones para Guitarra

Dentro del repertorio de pasillos tradicionales adaptados a Guitarra solista, podemos encontrar la participación de Maestros como Gentil Montaña que incorporó en su Suite n° 3 en el primer movimiento “La canción del soñador” para guitarra solista. También encontramos del Maestro Edwin Guevara adaptaciones como “Espíritu Colombiano” Pasillo compuesto por el maestro Lucho Bermúdez, también interpretado en guitarra.

El Bambuco

Contexto Histórico

Al igual que el Pasillo, el bambuco ve su origen ligado a toda una serie de eventualidades políticas y sociales que marcan fundamentalmente a la nación en la época. El mestizaje y la categorización de lo propio, la definición de una música nacional y propia, el reconocimiento socio-musical, la tradición y la influencia de la literatura, la economía y la transformación cultural, entre otros diversos factores, terminaron por asentar el concepto de un género que crecía con rapidez. El siglo XIX, lleno de cambios y transiciones que puede experimentar una nación que

empieza a gozar de una libertad, de alguna manera selectiva, teniendo en cuenta que la esclavitud no se abolía aún y que las distinciones sociales eran tremendamente marcadas, encontró en el bambuco un género que despertaba un aire de patriotismo y de pertenencia. Era usual encontrar interpretaciones de bambucos en las bandas de los batallones del ejército, estas interpretaciones contagiaban de este sentimiento de nación e hizo que el bambuco comenzara a establecerse dentro de la memoria y tradición de nuestro país. (Martha, 2012)

Su origen rural y campesino se complementa con la idea de establecerle como música nacional le permiten un ascenso social que le despojan un poco de sus elementos de música africana e indígenas. Las interpretaciones con flautas e instrumentos de percusión se van sustituyendo con formatos más pequeños, más de salón, precisamente por el interés de las clases sociales urbanas por introducir este género dentro de su élite social, aunque en medio de todo no logró nunca desprenderse de sus orígenes populares, así como no lograría su aceptación en salas de conciertos en donde la tradición europea. (Bernal)

Se atribuyen los bambucos rurales más antiguos a la cultura indígena nasa, en el departamento del Cauca, límites con Tolima y Huila. Así mismo, uno de los primeros bambucos escritos que podemos encontrar es una fantasía para piano, pensada para salón. (Bernal)

Características Musicales

Iniciaremos este recuento de los elementos musicales característicos del bambuco, con uno que ha generado enorme controversia desde sus inicios: Su escritura.

Podemos establecer que el bambuco y la naturaleza ritmo – armónica del mismo pueden llegar a crear la sensación bimétrica entre el 3/4 y el 6/8. Las acentuaciones ritmo – melódicas, así como los cambios de armonía determinan entonces la inclinación por una u otra escritura. En principio se decidió por parte de Pedro Morales Pino y algunos músicos contemporáneos la escritura del bambuco a 3/4. Por ende, el punto inicial del tema se daba a partir del punto en donde cambiaba la armonía. (Bernal)

Se señala luego su posible ascendencia africana y se le compara con algunos ritmos del pacífico, resultado de ello, se inclina su escritura hacia el 6/8.

1. Notación en compás de 3/4

The image displays three systems of musical notation for a 3/4 time signature. Each system consists of two staves: the upper staff is for Bandola I and the lower staff is for Guitar. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the initial measures with the Bandola I playing a melodic line and the Guitar providing a rhythmic accompaniment. The second and third systems continue the piece, showing the interaction between the two instruments.

ILUSTRACIÓN 4 NOTACIÓN COMPÁS DE 3/4

Bernal. Del Bambuco a los bambucos. (Imagen)

2. Notación en compás de 6/8

The image displays three systems of musical notation for a 6/8 time signature. Each system consists of two staves: the upper staff is for Bandola I and the lower staff is for Guitar. The key signature is one sharp (F#). The notation shows a more complex melodic line for the Bandola I and a rhythmic accompaniment for the Guitar, characteristic of the 6/8 time signature.

ILUSTRACIÓN 5 NOTACIÓN COMPÁS DE 6/8

Bernal. Del Bambuco a los bambucos. (Imagen)

Nos valemos de estas dos ilustraciones para tratar de plasmar la discusión entre la escritura de 3/4 y de 6/8.

“Lo que confunde a muchos de los que han escrito al respecto en esa oposición que se da entre el nivel melódico principal y los bajos, en relación con los fraseos, las articulaciones y los modos de acentuación. Y en este tipo de bambucos el problema no se soluciona escribiendo la bimetría 6/8 3/4 porque lo que se presenta es un desplazamiento relativo del sitio del compás que es considerado el acento principal, no solamente por el comportamiento en los bajos sino porque también el rasgueo del tiple hace que la armonía cambie en ese mismo lugar, y además, porque las articulaciones en los niveles melódicos hacen lo propio” (Bernal)



ILUSTRACIÓN 6 SUPERPOSICIÓN BINARIA CON UNA TERNARIA

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

El otro elemento significativo y característico del Bambuco tiene que ver con la división. La división del bambuco es **ternaria**. En la gráfica vamos a determinar la acentuación que se lleva a cabo en la primera corchea de cada pulso.



ILUSTRACIÓN 7 ACENTUACIÓN DEL BAMBUCO

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

En este caso, la división es establecida por el tiple.

A nivel armónico, el bambuco puede establecerse tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor, con progresiones básicas en los bambucos tradicionales de I – IV – V, tanto para mayor como para menor. Posee modulaciones hacia el relativo de la tonalidad, al directo mayor o

menor dependiendo del caso o a grados cercanos de la tonalidad. Este punto lo abordaremos con mayor profundidad en el análisis de las piezas a tratar en esta investigación. A continuación, un patrón ritmo – armónico básico para la interpretación de Bambuco.

The image shows three staves of musical notation for Maracas, Tiple, and Guitarra, all in 6/8 time. The Maracas staff shows a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Tiple staff shows a rhythmic pattern with 'V' marks above the notes, indicating a specific playing technique. The Guitarra staff shows a rhythmic pattern with a '7' mark above the first note, indicating a specific playing technique.

ILUSTRACIÓN 8 MODELO RITMO ARMÓNICO DEL BAMBUCO

Franco, 2015. Música Andina Occidental. Entre pasillos y bambucos. (Imagen)

Adaptaciones de Bambucos para Guitarra Solista

Dentro del repertorio de música tradicional colombiana adaptada a Guitarra solista, podemos encontrar obras como “Gloria Beatriz” del maestro León Cardona, adaptada e interpretada por el maestro Edwin Guevara. “Amanecer” del maestro Gentil Montaña. “El Sotareño” de Francisco Eduardo Diago, adaptado por el maestro Clemente Díaz. Así podemos encontrar un gran número de adaptaciones, realizadas en su mayoría por los tres compositores – intérpretes relacionados anteriormente.

6.8 Chord Melody y Guitarra Solista.

El *Chord – Melody* es una técnica muy popular entre los Guitarristas, y más aún entre los guitarristas de *Jazz*. Empecemos por dar una definición del concepto de *Chord – Melody*: “Una disposición Chord Melody se construye mediante la armonización de una línea de melodía de acordes, añadiendo paradas dobles, octavas, línea de bajo, u otros dispositivos de armonía por debajo de esa línea” (Warnock, 2015)

También podemos establecer algunas diferencias entre el concepto tradicional de Guitarra solista y la aplicación de *Chord – Melody*, que, aunque comparten características, siguen siendo dos medios de interpretación distintos.

El *Chord – Melody* puede aparecer en la Guitarra cuando esta se desempeña en formatos pequeños, en donde está sujeta a la forma del tema y puede recurrir a posiciones de acordes en donde no esté necesariamente la nota raíz debido a que otro instrumento puede hacer la base armónica, en la Guitarra solista, la forma del tema está flexible para la interpretación, y las disposiciones de los acordes son distintas, teniendo en cuenta que debe llevarse la totalidad de la armonía. (Warnock, 2015)

Aunque ambos enfoques implican la armonización de una melodía, las situaciones son diferentes, y dependen de la naturaleza del tema y de la decisión del intérprete.

6.9 Joe Pass

Joseph Passalacqua, verdadero nombre del guitarrista, Joe Pass, quien estudio guitarra en su ciudad natal, Brunswick, a finales de los años treinta para formar parte luego de diferentes bandas, entre ellas, la de Tony Pastor, mientras aún estaba en el Instituto.

Entre su amplísima discografía a su nombre, cabe destacar los discos grabados en 1973 para JVC (Virtuoso), en 1974 para Pablo (Portrait of Duke Ellington); con Ella Fitzgerald (Fitzgerald and Pass Again, o Ella in London), o en 1992 (Finally: Live in Estocolmo). Joe Pass, conservó un público fiel a su música hasta el día de su muerte, acaecida en 1994. Los aportes de Joe Pass a la “Guitarra solista” son innumerables. Caracterizado por su uso del walking bass, del contrapunto melódico en medio del curso de una improvisación y de un estilo melódico de acordes, se trata de uno de los más alabados guitarristas del jazz. Un buen ejemplo del saber hacer de este maravilloso guitarrista lo tenemos en la colección de discos con el nombre de "Virtuoso". Impecable en la ejecución -nítida y pulcra sin por ello caer en la frialdad- e ingenioso en su fraseo, Joe Pass ha sido uno de los más personales guitarristas de las últimas décadas, creándose un estilo propio al margen de las grandes corrientes coetáneas de ese instrumento y estableciéndose como un elegantísimo acompañante que en ningún caso renunció a su propio discurso. (Chapman, 2006)



6.9.1 Virtuoso

El 11 de noviembre de 1973, iniciaban las grabaciones en el sello discográfico *Pablo Records*, el inicio de una de las obras cúlmine de Joe Pass: “Virtuoso”. En total doce *tracks*, hacen parte de este álbum, doce piezas que Pass versionó para Guitarra solista, en donde su dominio de *walking Bass* se hacía evidente, técnica que emulaba el acompañamiento de un contrabajo. Así mismo, el *finger – Pickining*. Que consiste en tocar los acordes con los dedos, mientras se sigue atacando las cuerdas con el *Pick*, proporcionando timbres distintos en la Guitarra, acentuando aún más las voces y sobreponiendo la melodía. Podemos considerar a “Virtuoso” como una obra trascendental en el desarrollo de la Guitarra *Jazz* solista, debido a su perfección y nuevo concepto en la interpretación. Según,... “Virtuoso” está conformado por los siguientes títulos:

1. "Night and Day" (Cole Porter) – 3:32
2. "Stella by Starlight" (Ned Washington, Victor Young) – 5:10
3. "Here's That Rainy Day" (Johnny Burke, Jimmy Van Heusen) – 3:36
4. "My Old Flame" (Sam Coslow, Arthur Johnston) – 5:17
5. "How High the Moon" (Nancy Hamilton, Morgan Lewis) – 4:59
6. "Cherokee" (Ray Noble) – 3:37
7. "Sweet Lorraine" (Cliff Burwell, Mitchell Parish) – 4:09
8. "Have You Met Miss Jones?" (Richard Rodgers, Lorenz Hart) – 4:42
9. "Round Midnight" (Bernie Hanighen, Thelonious Monk, Cootie Williams) – 3:38
10. "All the Things You Are" (Oscar Hammerstein II, Jerome Kern) – 4:01
11. "Blues for Alicant" (Joe Pass) – 5:29
12. "The Song Is You" (Hammerstein, Kern) – 4:34

Método

A raíz de su trabajo a nivel solista, el Guitarrista Roland Leone, llevó a cabo la transcripción de uno de los álbumes de Joe Pass, en lo que denominó “Joe Pass Virtuoso Standards Songbook Collection” Además, el trabajo interpretativo de Pass se ve reflejado en otra compilación de obras como lo es el “*Chord Solos*”, Método del cual trabajaremos una serie de elementos para las adaptaciones que llevaremos a cabo en este proyecto de investigación.



7. Marco Metodológico

7.1 Satanás

Satanás es un pasillo fiestero que originalmente fue llamado “El Tambo”. Sus orígenes se remontan a tres departamentos: Cundinamarca, Magdalena y Antioquia. En el primero, en el año de 1926 fue grabado por su compositor Emilio Murillo en la ciudad de Bogotá. Su relación con Magdalena se debe a que también se le atribuye la composición de este Pasillo al músico Juan Abarca Rovira, oriundo de la ciénaga del magdalena. Y, por último, al departamento de Antioquia, Francisco González le puso letra a “El Tambo” y terminó por llamarlo “Satanás” título con el que se le conoce hasta la actualidad. (Gaviria, 2016)

Para realizar el análisis del tema, procederemos a dividirlo por partes para hacerlo más claro.

Parte 1

Score

Satanas

Juan Abarca

The musical score for 'Satanas' is presented in five systems, each for a guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following chords and measure numbers:

- System 1: Chords Em, B7, Em. Measure 1.
- System 2: Chords E, Am, E, Am. Measures 5, 6, 7, 8.
- System 3: Chords Am, B7, B7, Em. Measures 9, 10, 11, 12.
- System 4: Chords Em, Am, B7, Em. Measures 13, 14, 15, 16.
- System 5: Chords Em, Em, Am. Measures 17, 18, 19.

ILUSTRACIÓN 9 SATANÁS PARTE 1

Procedemos a dividir la parte 1 en cuatro secciones, cada sección con una frase comprendida por 4 compases.

Frase A

Guitar: Em B7 Em
 Semnifrase 1 con melodía compuesta y nota pedal.
 Gtr.: E Am E Am
 Imitacion frase 1 una cuarta ascendente con respecto de la original

ILUSTRACIÓN 10 SATANAS PARTE 1 FRASE 1

Podemos apreciar a simple vista una característica muy importante en el pasillo: El inicio acéfalo del tema. En una métrica de 3/4 podemos encontrar dos semi-frases de cuatro compases cada una, con un movimiento diatónico ascendente sobre escala menor melódica de la tonalidad, para continuar con una melodía compuesta en el compás dos (Contando el ante compás) Con una nota pedal sobre notas del acorde cifrado. La segunda semi-frase también de cuatro compases comparte básicamente la misma estructura de la primera, una cuarta más arriba. Con el movimiento diatónico ascendente en la escala menor melódica del cuarto grado, para continuar con el desarrollo con una melodía compuesta y nota pedal. Ambas frases terminan en la quinta del acorde.

Frase B

El modelo ritmico de caracter ascefalo. Am B7 B7 Em
 Movimiento diatonico descendente sobre el arpeggio de la dominante
 Gtr.: Am B7 B7 Em
 Desplazamiento melodica por medio de la sincopa
 Gtr.: Em Am B7 Em
 Notas estructurales
 Gtr.: Em Em
 Movimiento diatonico ascendente sobre escala menor melodica
 Notas estructurales

ILUSTRACIÓN 11 SATANAS PARTE 1 FRASE 2



En esta frase B, podemos observar un patrón ritmo-melódico que imita el motivo del inicio del tema, con su característica acéfala, las notas continúan siendo en su mayoría del acorde cifrado. En el compás tres de la forma observamos un retardo de la resolución melódica, terminando la frase en la cuarta del acorde cifrado, para posteriormente por medio de síncope aumentar la tensión y resolver finalmente en el compás ocho.

Parte 2

17 Em Em Am

21 D7 G G Am

25 D7 G G B7

29 B7 Em Em Am

2 Satanás

33 B7 Em Em

37

ILUSTRACIÓN 12 SATANÁS PARTE 2

La segunda parte, tiene como particularidad la modulación al relativo mayor de la tonalidad en la primera sección. En este caso también procederemos a dividir la parte para facilitar su comprensión.

17 Em Em Am Retardo de la melodía Eslabon ritmico A

21 D7 G Retardo de la melodía G Am Eslabon ritmico A Eslabon ritmico B Eslabon ritmico A Eslabon ritmico B Retardo de la melodía

25 D7 G Retardo de la melodía Eslabon ritmico B

ILUSTRACIÓN 13 SATANÁS PARTE 2 FRASE 1

La frase A está conformada por dos semi-frases de cuatro compases cada una. En donde podemos observar un contraste con la Parte 1 por la figuración utilizada, con una mayor duración y un movimiento conjunto. El direccionamiento melódico se da de manera descendente, con la peculiaridad de hacer un retado en la melodía como podemos apreciar en los compases cuatro (Con ante compás) seis y ocho.

Melodía acefala en contraste a la primera sección

Movimiento diatonico sobre el acorde cifrado

29 B7 Em Retardo de la melodía Em Am Sincopa en el ritmo para generar tensión

2 Satanas

33 B7 Em Em

37

ILUSTRACIÓN 14 SATANÁS PARTE 2 FRASE 2

La segunda frase de la parte 2, está conformada por dos semi-frases de cuatro compases cada una. Se retoma el carácter acéfalo del tema, recurso que coincide con el retorno a la tonalidad principal en modo menor. EL movimiento melódico es diatónico sobre notas de los acordes cifrados, y podemos encontrar que la segunda semi-frase coincide con la frase B de la parte 2

Parte 3

ILUSTRACIÓN 15 SATANÁS PARTE 3

Esta tercera parte del tema, al igual que hemos venido realizando con las demás, la vamos a dividir en dos frases para su análisis.

Frase 1

ILUSTRACIÓN 16 SATANÁS PARTE 3 FRASE 1

En esta sección apreciamos una modulación hacia el VII grado. A nivel melódico, hay un movimiento diatónico que se realiza en el compás uno y en el cuatro, compases que comparten la misma estructura rítmica del motivo principal de la obra.

The image displays three staves of guitar music. The first staff, starting at measure 45, features a C major chord and a melodic line with a green oval highlighting the first four notes. Below it, the text reads "Melodia acefalá conservando los rasgos del motivo". The second staff, starting at measure 49, features an E minor chord, a B7 chord, and an E minor chord with a first ending bracket. A green oval highlights the first four notes. The third staff, starting at measure 53, features an E minor chord and a second ending bracket. A green oval highlights the first four notes. Below the third staff, the text reads "Estructura rítmica que se repite en la frase" and "Final de parte característico".

ILUSTRACIÓN 17 SATANÁS PARTE 3 FRASE 2

7.2 Saltando Matones

Saltando matones es un bambuco del compositor boyacense Luis Dueñas Perilla. Músico, cantante lírico muy importante en su época. (cultural, s.f.)

Vamos al igual que en el tema anterior a proceder a seccionar el tema por partes para facilitar su análisis.

Parte 1

Score

Saltando Matones

Bambuco Luis Duenas Perilla

Dm D7 Gm Gm

Guitar

6

Gtr.

10

Gtr.

14

Gtr.

Dm A7 Dm Dm

Dm D7 Gm Gm

Dm A7 Dm Dm

1. 2.

ILUSTRACIÓN 18 SALTANDO MATONES PARTE 1

Frase 1

Guitar

Dm D7 Gm Gm

Inicio acefalo

Movimiento ascendente sobre la triada del acorde

Movimiento diatónico descendente

Déscanso sobre la tercera del acorde cifrado

Imitación del inicio, una segunda arriba.

6

Gtr.

A7 A7 Dm

Movimiento sobre las notas del acorde cifrado

Movimiento diatónico descendente

Resolución a la tercera del acorde

ILUSTRACIÓN 19 SALTANDO MATONES PARTE 1 FRASE 1



Podemos dividir la primera parte del bambuco en dos semi-frases de cuatro compases cada una. Con un comportamiento tonal muy marcado, sobre notas del acorde cifrado y movimientos diatónicos descendentes. El ritmo armónico es de acorde por compás, con una progresión básica de I – V7/IV – IVm – V7 – I.

Frase 2

The musical notation for Frase 2 consists of two staves of guitar (Gtr.) in a minor key. The first staff (measures 10-13) has chords Dm, D7, Gm, and Gm. The second staff (measures 14-17) has chords Dm, A7, Dm (1.), Dm, and Dm (2.). Annotations include: 'Inicio acefalo' (circled in blue), 'Movimiento de salto sobre la triada del acorde cifrado' (red circles), 'Resolución a la tercera del acorde cifrado' (green circle), 'Imitación de la semi-frase anterior una segunda arriba' (circled in blue), 'Movimiento diatónico descendente hacia la tónica.' (yellow line), 'Resolución en la tónica del acorde cifrado' (orange circle), and 'Resolución en la tónica del acorde cifrado' (orange circle).

ILUSTRACIÓN 20 SALTANDO MATONES PARTE 1 FRASE 2

En esta segunda frase de la primera sección, observamos aún en tonalidad menor, un comportamiento ritmo-melódico similar a la frase anterior, con una breve variación melódica para generar tensión hacia el IVm.

Parte 2 frase 1

The musical notation for Parte 2 frase 1 consists of two staves of guitar (Gtr.) in a minor key. The first staff (measures 19-23) has chords F, C7, C7, F, and D. The second staff (measures 24-26) has chords Gm, C7, and F. Annotations include: 'Movimiento ascendente sobre las notas del acorde cifrado' (red circles), 'Resolución sobre la tercera del acorde' (green circle), 'Movimiento ascendente sobre las notas del acorde cifrado' (red circles), 'Descanso en la tercera del acorde' (green circles), and 'Descanso en la tercera del acorde' (green circles).

ILUSTRACIÓN 21 SALTANDO MATONES PARTE 2 FRASE 1

Esta segunda sección realiza una modulación al relativo mayor de la tonalidad. El ritmo armónico se sigue comportando de acorde por compas. El movimiento melódico se hace sobre las notas del acorde cifrado principalmente. En el compás cuatro de esta sección podemos encontrar una dominante secundaria atribuida al movimiento melódico.

Parte 2 frase 2

The musical notation for 'Parte 2 frase 2' consists of two systems of guitar parts. The first system starts at measure 29 with chords C7, F, A7, and A7. Annotations include 'Movimiento sobre notas del acorde' (circled notes), 'Resolución sobre la tercera del acorde' (circled note), and 'Dominante para retomar la tonalidad inicial.' (circled note). The second system starts at measure 33 with chords A7, Dm, A7, and Dm. Annotations include 'Resolución a la tónica del acorde cifrado.' (circled note) and 'Modulación al paralelo mayor.' (key signature change).

ILUSTRACIÓN 22 SALTANDO MATONES PARTE 2 FRASE 2

Esta segunda sección de la parte dos, cuenta con una estructura muy parecida de la primera sección, con movimiento ritmo-melódico sobre las notas del acorde cifrado. En el sexto compás de la forma retoma la tonalidad inicial con la dominante de la misma.

Parte 3

The musical notation for 'Parte 3' consists of four systems of guitar parts. The first system starts at measure 37 with chords D, D, D, and A7. Annotations include 'Movimiento diatónico ascendente' (circled notes) and 'Semi-frase respuesta a los dos compases anteriores' (circled notes). The second system starts at measure 41 with chords A7, A7, A7, and D. Annotation: 'Movimiento diatónico ascendente' (circled notes). The third system starts at measure 45 with chords D, D, D7, and G. Annotations include 'Movimiento diatónico ascendente' (circled notes) and 'Semi-frase respuesta a los dos compases anteriores' (circled notes). The fourth system starts at measure 49 with chords Gm, D, A7, and a sequence of D, D, A7, D. Annotations include 'Movimiento diatónico descendente' (circled notes) and 'Semi-frase respuesta a los dos compases anteriores' (circled notes).

ILUSTRACIÓN 23 SALTANDO MATONES PARTE 3

Esta última parte la analizaremos a partir de su comportamiento melódico en donde observamos un contraste con las partes anteriores. Las figuraciones largas con movimientos diatónicos. Con modulación al paralelo mayor, su naturaleza contrasta con las dos secciones anteriores para complementar el tema.



8. Análisis y Resultados

Satanas
Pasillo

Emilio Murillo
Adaptacion y arreglo: Giovanni Rodriguez

Electric Guitar

5 E.Gtr.

9 E.Gtr.

13 E.Gtr.

17 E.Gtr.

21 E.Gtr.

25 E.Gtr.

29 E.Gtr.

ILUSTRACIÓN 24 SATANÁS ARREGLO PAG 1



ILUSTRACIÓN 27 FIGURACIÓN MANTENIDA EN EL BAJO

A nivel armónico, hemos intentado incluir el uso de acordes con colores, principalmente con séptima con sus respectivas inversiones, para ajustarnos más al estilo musical y de adaptación al cual nos ligamos: el utilizado por Joe Pass en su método “*Chord Solos*”.



ILUSTRACIÓN 28 INVERSIÓN DE LA DOMINANTE

Recurrimos a elementos de armonización melódica con acordes de paso, en este caso acordes disminuidos.



ILUSTRACIÓN 29 ACORDES DE PASO



ILUSTRACIÓN 30 ACORDES DISMINUÍDOS PARA ARMONIZACIÓN

Pensando en la finalidad de la adaptación para la Guitarra eléctrica y fortaleciendo la sonoridad de *Jazz*, hemos empleado un concepto de armonía cuartal, para enriquecer el lenguaje.



ILUSTRACIÓN 31 RESOLUCIÓN SOBRE ACORDES CUARTALES

En la búsqueda de nuevos recursos en la interpretación, hemos decidido incluir otras disposiciones de *Voicing* para así generar nuevas sonoridades de los acordes por las distribuciones de las voces.

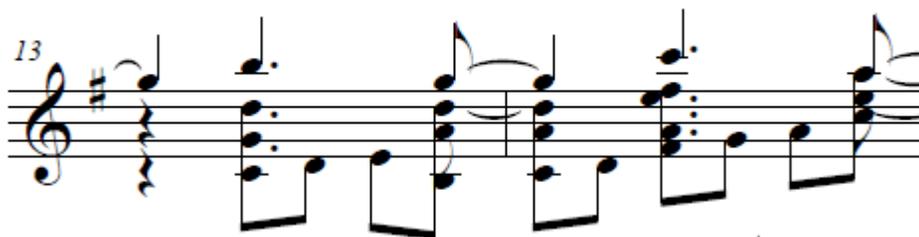


ILUSTRACIÓN 32 VOICING

Se emplearon recursos de armonización como sustitutos tritonales, siempre sujetos a la línea melódica.



ILUSTRACIÓN 33 SUSTITUTO TRITONAL

Score

Saltando Matones

Bambuco

Luis Duenas Perilla
Adaptacion y arreglo
Giovanny Rodriguez

The musical score is presented in a multi-staff format. The top staff is labeled 'Guitar' and contains a melodic line in 6/8 time with a key signature of one flat. Below it are seven staves labeled 'Gtr.', which contain guitar tablature corresponding to the notes in the melodic line. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 14, 19, 24, 29, and 33 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various chordal textures and melodic ornaments characteristic of the Bambuco style.

ILUSTRACIÓN 34 SALTANDO MATONES ARREGLO PAG 1



2 Saltando Matones



ILUSTRACIÓN 35 SALTANDO MATONES ARREGLO PAG 2

En este bambuco fiestero, hicimos uso de conceptos de re armonización muy comúnmente por Joe Pass, con sustituciones simples y reemplazos de los acordes sin alterar las funciones en búsqueda de enriquecer la sonoridad del tema.



ILUSTRACIÓN 36 REEMPLAZO DE TÓNICA

En algunos pasajes del tema recurrimos a acordes cuartales obre las tónicas para generar sensaciones de suspensión en las resoluciones.



ILUSTRACIÓN 37 RESOLUCIÓN A ACORDE CUARTAL

Recurrimos a voicings abiertos para explorar distintas sonoridades de los acordes, así como notas pedales que re afirmen las funciones de los acordes resaltando la melodía.



ILUSTRACIÓN 38 VOICING

Empleamos los colores de los acordes sin alterar sus funciones para retardar la resolución de algunas tónicas.

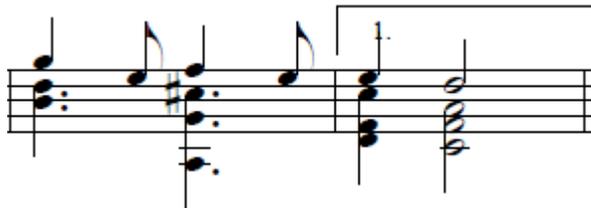


ILUSTRACIÓN 39 RETARDO DE LAS RESOLUCIONES

9. Conclusiones

El contexto socio-cultural en el que se desarrolla la música actualmente, las nuevas tendencias, la tecnología, la globalización, etc. Han delimitado la música tradicional de nuestro país en particular a ciertos ambientes, personajes, eventos, agrupaciones, formatos e instrumentos. La *Fusión* musical es un nuevo término que hace parte de la cotidianidad en medio de la continua evolución de la misma, pero también es importante resaltar que la música tradicional puede rescatarse a partir, en principio de su conocimiento pleno, de su identificación, apropiación, contextualización e interpretación.

Pudimos establecer aspectos muy importantes en la concepción y posterior consolidación de nuestra música tradicional andina, particularmente del Bambuco y el Pasillo. Sus orígenes y características musicales, así mismo, sus figuras más representativas.

Enfocados en la importancia de la Guitarra eléctrica en su rol como instrumento solista, pudimos determinar los orígenes históricos de la Guitarra en el *Jazz*, su transición de instrumento rítmico a instrumento solista y la revolución que generó esta exploración en los músicos de la época, permitió un desarrollo amplísimo de la Guitarra en generaciones posteriores, colocándola como instrumento trascendental en la interpretación del *Jazz* y del *Blues*.

Observamos también la aparición de personajes destacados en la adaptación de música tradicional andina para Guitarra. Maestros que llevaron a otro nivel la interpretación de estos ritmos y los internacionalizaron, dándoles así un lugar especial en el repertorio de formación musical de cualquier estudiante, en este caso particular, de estudiantes de Guitarra.

También hicimos un reconocimiento de la acogida que ha tenido la Guitarra eléctrica en la interpretación de música tradicional andina, los formatos en los que incursionó, los primeros músicos que le dieron importancia en su interpretación, así como pudimos resaltar la imagen de León Cardona como un personaje fundamental en la transición de la Guitarra Eléctrica en la música tradicional, como precursor de los formatos de *Jazz* que hoy conocemos en nuestro país.

Tuvimos la oportunidad de incursionar en terminología propia del instrumento como el *Chord Melody* y la *Guitarra Solista*, establecimos la diferencia entre ambos conceptos muchas veces confundidos y así mismo, resaltar la figura de un personaje como Joe Pass, tan importante en el perfeccionamiento de estas técnicas como de su expansión a nivel mundial.



IncurSIONamos en un ámbito hasta ahora desconocido como lo era la adaptación de obras para Guitarra, más aún, usando elementos característicos de la armonía *Jazz*. Esta incursión y posterior análisis abre una puerta muy importante en el perfeccionamiento profesional y excelencia musical que se busca día tras día, además de seguir en ese proceso arduo y difícil de rescatar nuestra música, de darle importancia y respeto, de transmitir eso para las siguientes generaciones de músicos y apropiarnos por fin de algo a lo que por muchas décadas hemos visto con desdén.

Tuvimos la posibilidad de aplicar una serie de conceptos y elementos de interpretación y de composición adquiridos durante el proceso de formación de pregrado a nivel instrumental. El análisis ha sido un punto fundamental en el desarrollo de la carrera y hemos tratado de plasmarlo en este proyecto de investigación. También vimos la necesidad de sintetizar en material tangible todas aquellas percepciones dadas por el *Jazz*, que ha sido un referente importante en la construcción de la materia de instrumento en el pregrado.



10. Bibliografía

- Adalberto Pardo, D. O. (2011). Adaptación de Obras vocales para Guitarra Solista.
- Alzate, A. (2015). *Nueva música instrumental andina colombiana: La identidad y sus tensiones*. Medellín.
- Amézquita, J. C. (2011). Qué es un arreglo. (A. Pardo, Entrevistador)
- Artediciones. (04 de 05 de 2016). *Guilombia*. Obtenido de <http://guilombia.guitartistica.com/compositores/gentil-montana.html>
- Bernal, M. (s.f.). Del bambuco a los bambucos.
- Blasco, C. (2006). *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia*. Obtenido de www.humanas.unal.edu.co/colantropos/
- Burbano, J. R. (11 de 2012). León cardona García: Su Aporte a la música de la zona andina Colombiana.
- Carrera Quinta*. (2016). Obtenido de <https://carreraquinta.com/>
- Cayer, N. (2010). *Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana "Mono Nunez" Más de tres décadas de historia*. Bogotá.
- Chapman, R. (2006). *Enciclopedia de la Guitarra*. Diana S.A.
- colombia, B. N. (2014). *Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de cultura*. Obtenido de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/ensamble-tr%C3%ADptico>
- cultural, B. (s.f.). *Geografía cultural de Boyacá*. Obtenido de http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=215&Itemid=40
- Duque, L. F. (2005). Música Andina Occidental Entre Pasillos Y Bambucos.
- Gaviria, J. (02 de 02 de 2016). *Danza En Red*. Obtenido de <http://www.danzaenred.com/articulo/pongale-letra-el-tambo-para-que-suene-satanas#.VzQaIv197IU>
- Guevara, E. (2011). Qué es un arreglo. (Rodríguez, Entrevistador)
- Guitarristas en el mundo*. (s.f.). Obtenido de <http://guitarristasenelmundo.blogspot.com.co/p/guitarristas-leyendas.html>
- Hernández, J. (2013). *Diseno de Guitarra Eléctrica*. Ciudad de México.
- Jopuza. (07 de 08 de 2009). *Mforos*. Obtenido de <http://recordando.mforos.com/1569407/8405552-leon-cardona/>
- Juan Giner, J. S. (2006). *Guía Universal del Jazz moderno*. Barcelona: Robinbook.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Oxford de la musica*.
- Madrid, R. (2014). *De la guitarra Andina colombiana ala guitarra clásica y viceversa*. Medellin.

- Martha, R. (2012). El bambuco, música nacional de Colombia > Entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*.
- Muñoz, D. (27 de 07 de 2010). *Culturamas*. Obtenido de <http://www.culturamas.es/blog/2010/07/27/virtuoso-joe-pass-%E2%80%93-el-virtuoso-de-la-guitarra/>
- Músicos de Jazz Colombiano*. (s.f.). Obtenido de <http://www.geocities.ws/jazzlahora/ak.htm>
- Orozco. (28 de 01 de 2013). *Investigación en Música FUBA*. Obtenido de <https://fubainvestigadores.wordpress.com/2013/01/28/la-guitarra-en-el-jazz/>
- Raja, M. (11 de 2009). *La Música es Bella*. Obtenido de <http://musica-bella.blogspot.com.co/2009/11/definicion-del-arte-de-la-musica.html>
- Rodríguez, M. (2012). *Música Nacional: Es Pasillo Colombiano*. Bogotá.
- Sánchez, J. A. (2011). *Chicoria Sanchez*. Obtenido de Chicoria Sánchez: <http://www.chicoriasanchez.com/>
- Santamaría, C. (2007). La "Nueva música Colombiana" La redefinición de lo nacional en épocas de la World Music. *El Artista*.
- Silva, H. A. (2005). La música Colombiana en la Guitarra Solista.
- Warnock, M. (2015). *Matt Warnock Guitar*. Obtenido de <http://mattwarnockguitar.com/chord-melody>