

FUSIÓN DE DIFERENTES GÉNEROS MUSICALES PARA DESARROLLAR
LA CREATIVIDAD

ROGER DAVID NARVÁEZ SILVA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2009

FUSIÓN DE DIFERENTES GÉNEROS MUSICALES PARA DESARROLLAR
LA CREATIVIDAD

ROGER DAVID NARVÁEZ SILVA

Recital Creativo presentado como requisito para optar al título de Licenciado en
Música.

Asesor:
Maestro: JOSÉ REVELO BURBANO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2009

“LAS IDEAS Y CONCLUSIONES APORTADAS EN EL TRABAJO SON
RESPONSABILIDAD EXCLUSIVA DEL AUTOR”

ARTICULO 1º DEL ACUERDO No. 32 DE OCTUBRE 11 DE 1966, EMANADO
DEL HONORABLE CONSEJO DIRECTIVO DE LA UNIVERSIDAD DE
NARIÑO.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto Septiembre 30 de 2009

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi padre que fue la persona que me encamino hacia la carrera musical, brindándome sus influencias e involucrándome con el mundo de los instrumentos, permitiéndome finalmente encontrar en la guitarra el refugio a mis ideales musicales.

A mi madre que con sus consejos me brindó el apoyo y la fuerza para continuar con la carrera y culminarla sin problemas, a mi novia que siempre ha estado pendiente de todo lo que afectó mi libre realización como músico, y me brindó todo su apoyo desinteresadamente.

A mis profesores, que me brindaron cantidad de herramientas que sirvieron para construir mi propio conocimiento y que además podré usar para continuar mis estudios musicales en el futuro; también a mis asesores del proyecto de grado, que me guiaron por buen camino en la creación de este recital, así mismo a la Universidad de Nariño y al programa de Licenciatura en Música que con el hecho de permitirme estudiar en sus instalaciones forjaron mi conocimiento y me encaminaron profundamente hacia la Música.

A mis primos y a mis amigos de las bandas con las que he tocado, que con sus ideas incrementaron mi conocimiento musical y aportaron un grano de arena en la creación de este recital.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mis familiares, profesores, asesores, a la Universidad de Nariño, al programa de Licenciatura en Música, y a mis amigos, que siempre han estado presentes colaborando, guiando y fortaleciendo mis ganas de seguir con la Música.

RESUMEN

El presente documento contiene los resultados de la fusión entre el Bossa Nova, el Bambuco, el Tango, y el Rock Progresivo, muestra los orígenes, la historia, los representantes mas importantes, los ritmos mas usuales, la armonía y la melodía que emplea cada uno de estos géneros musicales, los expone en diferentes composiciones, donde la guitarra es el instrumento protagonista y es acompañada por otros instrumentos en ciertas ocasiones; además explica que es una secuencia midi, para que sirve y porque es necesario su uso; se adjunta información de algunos trabajos similares, y sobre los compositores que sirvieron como inspiración para las composiciones; se presenta la bibliografía, que permitió recopilar información para la elaboración de este documento, se muestran las diferentes dificultades técnicas que se pueden encontrar en el momento de ejecutar las obras, junto con sus soluciones, sugerencias, y conclusiones; además el formato de entrevistas, las partituras de cada una de las composiciones, el análisis morfológico e interpretativo, que permite entender de manera clara las ideas del compositor.

ABSTRACT

The next document contains the results about the fusion between Bossa Nova, Bambuco, Tango, and Progressive Rock, it shows the origins, the history, the most important representative musicians, the usual rhythms, the harmony, and the melody that uses each of these music genres, and exposes them in different compositions, where the guitar is the protagonist instrument; besides explain what a midi is, how it works and why it's use is necessary; it appends information about some similar Works, and about composers that the author takes as inspiration for his compositions; it presents the bibliography, which allowed compile information to build this document, it shows the different techniques difficulties that people could find in the moment of executing this works, together whit their solutions, suggestions, and conclusions; besides the interview formats, the scores of each composition, the form and interpretation analysis, that allows to understand clearly the composer ideas, and a phonographic registry that the author offered to investigators that takes this work as an example for their degree projects.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. TÍTULO	17
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	18
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	18
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	18
3. OBJETIVOS	19
3.1 OBJETIVO GENERAL	19
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
4. JUSTIFICACIÓN	20
5. MARCO DE REFERENCIA	21
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES	21
5.2 MARCO - TEÓRICO CONCEPTUAL	22
5.2.1 La composición	22
5.2.1.1 Datos del compositor y arreglista	23

	Pág.
5.2.2 Bambuco	24
5.2.3 Tango	27
5.2.4 Rock Progresivo	29
5.2.5 Bossa Nova	31
5.2.6 Secuencia Midi	33
6. DISEÑO METODOLÓGICO	34
6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	34
6.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN	34
6.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN	34
6.4 INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	35
6.4.1 Matriz de categorías	35
7. ANÁLISIS	37
7.1 ANÁLISIS DE LA OBRA NAICA	37
7.2 ANÁLISIS DE LA OBRA SUMP'N FOR BOSSA LOVERS	44
7.3 ANÁLISIS DE LA OBRA UN BAMBUCO ENAMORADO	50

	Pág.
7.4 ANÁLISIS DE LA OBRA TANGO OCULTO	57
7.5 ANÁLISIS DE LA OBRA REQUIEM	65
7.6 ANÁLISIS DE LA OBRA AMALGAMA	66
7.7 ANÁLISIS DE LA OBRA TEARS OF BLOOD	72
8. CONCLUSIONES	78
RECOMENDACIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	82
ANEXOS	84

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Matriz de categorías	35
Cuadro 2. Acordes de la obra Naica	38
Cuadro 3. Acordes de la obra Sump'n For Bossa Lovers	45
Cuadro 4. Acordes de la obra Un Bambuco Enamorado	52
Cuadro 5. Acordes de la obra Tango Oculto	59
Cuadro 6. Escalas empleadas en los solos de la obra Amalgama	68
Cuadro 7. Escalas empleadas en los solos de la obra Tears Of Blood	74

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ritmo de Bambuco	26
Figura 2. Ritmo de Tango	28
Figura 3. Ejemplo de Rock Progresivo	30
Figura 4. Ritmo de Bossa Nova	32
Figura 5. Célula rítmica de la obra Naica	40
Figura 6. Amalgama empleada en la obra Naica	41
Figura 7. Célula rítmica de la obra Sump'n For Bossa Lovers	46
Figura 8. Segunda célula rítmica de la obra Sump'n For Bossa Lovers	47
Figura 9. Célula rítmica de la obra Un Bambuco Enamorado	54
Figura 10. Ejemplo de amalgamas empleadas en la obra Un Bambuco Enamorado	54
Figura 11. Célula rítmica de la obra Tango Oculto	61
Figura 12. Reexposición de la célula rítmica de la obra Tango Oculto	61
Figura 13. Ejemplo de amalgamas empleadas en la obra Tango Oculto	62
Figura 14. Célula rítmica empleada en la obra Amalgama	69
Figura 15. Segunda célula rítmica empleada en la obra Amalgama	70
Figura 16. Amalgama empleada en la obra Tears Of Blood	75
Figura 17. Síncopa empleada en la obra Tears Of Blood	75

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Formato de entrevista	84
Anexo B. Partituras	86

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación se hizo con el fin de construir un recital creativo en el cual se aplique el conocimiento aprendido en la carrera de Licenciatura en Música y la experiencia adquirida por fuera de ella, se realizó la composición, el análisis y la interpretación de obras originales, permitiendo de esta forma, explorar un nuevo camino hacia la composición. Todo este proceso aporta al enriquecimiento del conocimiento musical y su lenguaje en el ámbito de las nuevas tecnologías.

Con el fin de realizar la composición de obras inéditas con un color diferente y original, se investigó los orígenes del Bambuco, el Tango, el Rock y el Bossa nova, posteriormente se analizó las figuras rítmicas, la melodía, la armonía, la instrumentación y las formas que construyen cada uno de estos géneros musicales, de igual manera se hizo una exploración de las diferentes gamas de posibilidades y herramientas presentes en el medio musical al momento de componer una obra, como por ejemplo los sonidos digitales que se pueden encontrar en las secuencias midi.

Se busca que este trabajo motive a los estudiantes que estén en una etapa de aprendizaje temprano a que exploren con sus capacidades musicales por medio de la composición.

1. FUSION DE DIFERENTES GENEROS MUSICALES PARA
DESARROLLAR LA CREATIVIDAD

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Analizando algunos trabajos de grado y consultando con otros estudiantes del programa de Licenciatura en Música, se notó que los documentos para recital creativo suprimían cantidad de información que para un investigador puede ser importante en la construcción de su conocimiento, tal vez porque no se le dió mucha importancia al manejo de la información y el punto de atención fue el instrumento.

Al ampliar la información escrita de los recitales creativos y no solo llenarlos con partituras, los estudiantes tendrán la posibilidad de conocer más a fondo lo que comprende la creación de un trabajo como este, con ello, se busca motivarlos a que investiguen y que logren cada vez mejores recitales. De esta manera aumentan su conocimiento y aportan al desarrollo del programa con egresados cada vez mejor preparados.

2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo realizar un recital creativo cuyo repertorio conjugue los géneros Bambuco, Tango, Bossa Nova y Rock progresivo?

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Componer un repertorio basado en distintos referentes musicales, donde se conjugue la exploración sonora, la experiencia y la formación académica.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Transcribir las composiciones en sistema midi para cada uno de los instrumentos.
- Realizar un análisis musicológico, donde se evidencien las influencias musicales de las cuales se nutre el autor para el recital creativo.
- Hacer ensayos periódicos con los instrumentistas que participarán en el recital.
- Realizar la presentación final.

4. JUSTIFICACIÓN

Los conocimientos adquiridos durante la carrera de Licenciatura en Música y la experiencia fuera de ella, generaron la necesidad de componer un repertorio musical basado en distintos referentes como el Bossa Nova, el Tango, el Bambuco y el Rock Progresivo, de esta manera, al fusionarlos se puede desarrollar una nueva visión del cómo pueden ser interpretados de una forma distinta, como también explorar las herramientas musicales aprendidas con el tiempo para ponerlas en práctica con la creatividad del compositor, de esta manera se contribuye al enriquecimiento de estos géneros, a su difusión, y a la comprensión por parte de un público joven.

Este documento maneja la información de manera clara y completa, demostrando que cualquier persona por empírica que sea en el ámbito musical (u otras de las ramas del conocimiento), tiene la posibilidad de innovar y crear cosas nuevas de acuerdo con su visión, forma de pensar y sentir la música.

La creatividad permite generar un grado de confianza en el sujeto, debido a que surge de su capacidad cognoscitiva musical (ritmos que interpreta fácilmente, melodías que internamente domina, y la armonía que conoce), claro está, sin olvidar el montaje de obras que permiten aumentar el conocimiento musical tanto teórico como técnico, además es una herramienta metodológica, que genera conocimiento por medio de la práctica, de tal forma que en el momento de hacer una composición, se pueden descubrir cosas nuevas que brinden nuevos caminos hacia el conocimiento musical, a tal punto que permitan crear estilos diferentes.

Este recital creativo muestra una visión diferente de la exploración musical, intentando llegar a otros gustos y pretendiendo mezclar estilos, con el fin de que las personas que lo escuchen, asimilen de una forma positiva la gama de posibilidades que la música ofrece, además de proponer un estilo que genere inquietudes y que motive a los estudiantes de la Facultad a explorar y tocar cualquiera de estas obras. De esta manera se asegura que las composiciones realizadas se sigan escuchando y que a su vez este proyecto sirva como herramienta pedagógica para el aprendizaje de la música.

Este documento se convierte en un modelo para romper con los paradigmas que actualmente se tienen en el momento de hacer una composición, ya que no se necesita conocer mucho de música para poder plasmar las ideas y los sentimientos que posee el artista, demostrando que se puede ir de la práctica a la teoría y contribuyendo de tal forma a que los estudiantes tengan un referente que los guíe hacia la exploración de sus capacidades musicales para mostrarlas sin temor al público.

5. MARCO DE REFERENCIA

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Los trabajos que se han realizado hasta el momento acerca de cómo fusionar géneros son muy escasos, aunque existen algunos que mezclan distintos componentes musicales y se aproximan de cierta forma a la creación de este recital.

AUTOR: MARIO ALONSO DIAZ REY
TITULO: LA GUITARRA ELECTRICA ÍCONO CULTURAL DEL SIGLO XX
LUGAR: PASTO (NARIÑO), UNIVERSIDAD DE NARIÑO, FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA.
FECHA: 2006.

CONCLUSIÓN

Este trabajo pretende recopilar los conocimientos musicales aprendidos con el tiempo para plasmarlos en un recital creativo con el fin de obtener el título como Licenciado en Música. Para su realización, la guitarra eléctrica fue su instrumento principal en el cual sus referentes musicales fueron el Power Metal, el Heavy Metal y el Blues.

En su elaboración el autor encontró diferentes dificultades como por ejemplo, adaptar el piano a la guitarra, pero dio a conocer que en contraste a estas dificultades aprendió nuevas cosas que enriquecieron su conocimiento musical.

AUTOR: JHON JAIRO GÓMEZ GUERRA
TITULO: LA MULTIFUNCIONALIDAD EN LA GUITARRA ELÉCTRICA
LUGAR: PASTO (NARIÑO), UNIVERSIDAD DE NARIÑO, FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA.
FECHA: 12 de Diciembre del 2006.

CONCLUSIÓN

La investigación realizada por el autor pretende mostrar la versatilidad que ofrece la guitarra eléctrica en el ámbito musical, resultado obtenido por su investigación acerca de diferentes géneros musicales como el Jazz y el Rock.

Su investigación se enfoca mucho en las diferentes formas de tocar el instrumento como por ejemplo el uso del Tapping¹ a dos manos, técnica que el autor rescató de diferentes exponentes entre los cuales se encuentra Stanley Jordan. De igual manera para él es muy importante el uso de la armonía

¹ Técnica guitarrística que causa el efecto de tres guitarras simultáneas, se la realiza por medio de la pulsación de las cuerdas con los dedos de ambas manos, pretendiendo interpretarla como si fuese un piano.

empleada en el Jazz ya que le permite mejorar su capacidad como intérprete al igual que su manejo de la improvisación.

5. 2 MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL

5. 2. 1 Composición desde el punto de vista etimológico, significa poner distintos elementos juntos, es decir, un arte que fusiona, el conocimiento de las estructuras musicales como el ritmo, la armonía, la melodía entre otros, con la sensibilidad y la inspiración que el músico tiene en cierto momento.

Esta forma de lenguaje expresada con sonidos, no sólo se alcanza con la mezcla de los mismos y sus estructuras, sino también con el manejo tímbrico que cada compositor quiera usar.

Aunque las posibilidades pueden ser muy diversas, existen reglas generales que permiten guiar al compositor por un buen camino, como lo son las formas musicales y las técnicas de ejecución instrumental, no obstante la música, permite manejar estos elementos con plena libertad, incluso no se necesita tener conocimientos teóricos para componer, sino simplemente un cierto grado de sensibilidad auditiva, que permita entender los sonidos.

En la música, el compositor siente el deseo de expresarse, y toma al sonido como materia prima, con la cual, imprime sus emociones. Esta búsqueda conciente o inconciente, aporta a la forma musical como tal, generándole un propio sentido de belleza, y reflejando un estilo de composición original, que pueda ser apreciado por cualquier auditorio. Es por esta razón que todos los músicos están de acuerdo en que, la inspiración, aunque siendo un pequeño fragmento, juega un papel muy importante dentro de una composición; siempre es el punto de partida, siendo en sí misma, la parte más pequeña de un gran conjunto de ideas, es decir, el tema o motivo de una frase, que poco a poco se va desarrollando hasta convertirse en período, y que a su vez se vuelven movimientos, obteniendo formas cíclicas como suites, sonatas y sinfonías.

Así como la inspiración llega en cualquier momento, existen algunos medios que sirven para estimularla, como por ejemplo: interpretar obras de otros autores, ya que permite tomar elementos musicales que generan nuevas ideas; otra forma de obtenerla es por medio de la improvisación: “Me siento a improvisar, triste o alegremente, gravemente o jugueteando, de acuerdo a cómo me sienta, hasta que tengo una idea” (HAYDN)

En este sentido de ideas, el compositor, además de estimular sus creaciones por medio de la improvisación de melodías, ritmos y acordes, tomo como fuentes de inspiración a algunos guitarristas reconocidos mundialmente, siempre buscando diferentes géneros musicales que aporten a la creación de un nuevo estilo como el Rock, Metal, Bossa Nova, tango, jazz entre otros.

Entre sus influencias se encuentra *ANDREW YORK*. Nacido en Atlanta (Georgia) ha sido uno de los compositores clásicos más relevantes de la actualidad, donde la combinación del jazz y la guitarra clásica han alcanzado una de las máximas expresiones.

Conjunto con otro estilo musical que es el bambuco, *SUNBURST*, una de las obras de este compositor, sirvió para inspirar al autor del recital, a componer un bambuco moderno llamado *BAMBUCO ENAMORADO* y *NAICA*.

Otros de los guitarristas que influyeron en la técnica e interpretación para la creación de este recital fueron *KIKO LOUREIRO* y *JHON PETRUCCI* que con su versatilidad como compositores e interpretes de la guitarra, fueron capaces de llevar al instrumento a otro nivel técnico mucho más complejo, acción que observó y estudió el autor para poderla aplicar en el recital, obteniendo como resultado tres composiciones que mezclan estos dos estilos para construir un formato muy complejo de ritmos, melodías y armonías a las que llamó *AMALGAMA*, *TEARS OF BLOOD* y *TANGO OCULTO*.

Si se pretende aportar algo a lo que es la innovación de la técnica guitarrística, *STANLEY JORDAN* es uno de los referentes más sobresalientes, nacido en Chicago el 23 de julio de 1959, se caracterizó por implementar una técnica pianística sobre la guitarra eléctrica, explotando el nivel armónico y melódico de este instrumento de manera sorprendente. Esta forma de ver la guitarra, amplió las posibilidades y las ideas que el autor buscaba, produciendo una composición con características similares a la que llamó *ELEMENT*.

Poco a poco la búsqueda de estos referentes guitarrísticos, fueron incrementando el nivel instrumental del compositor, hasta que a la edad de 22 años, al darse cuenta que su conocimiento musical se ampliaba, decidió componer para realizar un recital creativo, en el cual pueda mostrar todas las capacidades que la guitarra como instrumento ofrece, además de sustentarla con la parte teórica de la misma, y ofrecer una mezcla diferente de estilos que se conjuguen en uno propio.

5. 2. 1. 1 DATOS DEL COMPOSITOR Y ARREGLISTA

Roger David Narvárez Silva nació el 29 de Julio de 1983 en la ciudad de San Juan de Pasto (Nariño). Comenzó sus estudios en el colegio Normal Nacional de Pasto hasta el quinto grado, posteriormente realizó su bachillerato en el colegio INEM – PASTO y finalmente cursó su carrera como Licenciado en Música en la Universidad de Nariño.

Inició su carrera musical a la edad de catorce años explorando por un tiempo el sonido de la batería; a los quince años su afán por conocer más de la música, lo motivó a estudiar la guitarra, instrumento que se transformó en su medio de identidad musical, posteriormente el deseo de poder acompañar los sonidos producidos por este instrumento, lo motivó a estudiar técnica vocal.

En su experiencia musical ha tenido la oportunidad de formar parte de diferentes grupos como por ejemplo ADA'S WIZARD, AURUM METAL BAND, EL ÚLTIMO TALÓN DE AQUILES entre otros, ha tenido la oportunidad de tocar junto a bandas de gran reconocimiento como KRAKEN y ATERCIOPELADOS, ha realizado una producción musical titulada "Without Time" y actualmente está en la preproducción de tres nuevos trabajos, uno como solista titulado ABSENT CREATION y el segundo y tercer disco compacto con bandas alternas, ha trabajado como músico de sesión en diferentes ocasiones, formó parte de la orquesta de guitarras de la Universidad de Nariño dirigida por el maestro Geyler Carabalí, y ha realizado diferentes presentaciones como músico solista interpretando obras de diferentes períodos y composiciones propias. Estudió guitarra clásica con los maestros Carlos Roberto Muñoz y José Revelo Burbano, así mismo de manera informal, guitarra eléctrica con músicos de la ciudad de Kissimmee (Florida).

Ha tenido la oportunidad de participar en diferentes concursos como por ejemplo los festivales universitarios de la Universidad de Nariño quedando en segundo lugar en dos ocasiones y en tercer lugar en otra, también ganó un concurso realizado por la alcaldía en el año 2004, representando al corregimiento de Obonuco, de igual manera ganó el concurso de rock realizado por COYOTE UGLY el 25 de abril de 2009. Obtuvo el título de eficiencia comunicativa en inglés en la academia CAMBRIDGE ACADEMY OF ENGLISH y dicta clases de guitarra clásica, eléctrica y popular de manera particular.

5. 2. 2 El Bambuco es el aire folclórico más representativo de la región andina colombiana, con el tiempo ha llegado a cubrir los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander, las tres mitades orientales del Valle del Cauca y las zonas andinas de Cauca y Nariño; ha llegado hasta Centro América, México entre otros, ha enriquecido de manera directa la autenticidad musical de Colombia, al punto de ser reconocido como uno de los emblemas nacionales.

Debido a que no existe documentación que permita identificar de manera exacta dónde surgió el Bambuco, se debe presentar las tres teorías más manejadas.

Origen africano:

No sólo investigadores se han preocupado por solucionar este interrogante, es decir, escritores como por ejemplo Jorge Isaacs en su obra "Maria", deliberadamente dice que el origen del Bambuco proviene de uno de los países del Sudan Francés llamado *Bambuk*, simplemente por su semejanza lingüística y por no encontrar parecido entre este género musical con los ritmos americanos y españoles, concepto que debe ser manejado con mucho cuidado ya que no existe documentación que sustente esta teoría.

Pese a que algunos investigadores tomaron el concepto de Jorge Isaacs como punto de partida para desarrollar sus investigaciones, se puede mencionar que el Bambuco empieza a surgir con la llegada de los esclavos provenientes de África hacia el siglo XVI y que posteriormente, su música esencialmente rítmica y basada en percusión, se mezcla con los aires musicales presentes en el Nuevo Reino de Granada, dando como resultado el ritmo que actualmente se conoce como Bambuco.

Antecedentes del lo que sería el Bambuco se manifiestan desde la primera mitad del siglo XVII y según la tradición histórica se dice que, en 1819 el pueblo bogotano recibió con canciones ejecutadas con tiples, bandolas y guitarras, a los Libertadores que participaron en la batalla de Boyacá, además el investigador musical colombiano Jorge Añez, sostiene que su origen pudo ser en Cundinamarca ya que es ahí donde se manifiestan en mayor cantidad los instrumentos que conforman este género musical, así mismo, afirma que para lograr descubrir más a fondo este interrogante, primero se debe revisar el origen del tiple ya que éste tiene estrecha relación con el Bambuco.

Aunque un poco improbables, también se debe tener en cuenta que existen teorías como la de historiador Pedro María Ibáñez que sugiere que el Bambuco se hizo presente en la época de la colonización, al igual que la del padre José Perdomo, la cual afirma que el Bambuco se originó en la época de la Independencia a comienzos del siglo XIX, cuando los soldados se lanzaban a la lucha motivados por los aires del Bambuco, algo poco probable si se observa desde el punto de vista de Jorge Añez.

De acuerdo con las investigaciones del folclorólogo Guillermo Abadía, su origen se designa al carángano, instrumento al cual los negros antillanos llamaban Bambuco, y está construido de tubos de Bambú.

Origen Español:

Esto lo afirman muchos músicos que han encontrado similitudes entre sus ritmos vascos (ágiles, sueltos, y alegres) como por ejemplo el Zortzico y el ya mencionado ritmo colombiano, además afirman que su origen proviene de la fusión de estos ritmos con las melodías tradicionales de las tribus indígenas del país.

Origen Indígena:

Según las teorías de algunos antropólogos se dice que el Bambuco surgió en el Litoral Pacífico gracias a la existencia de los indígenas *Bambas*, y a la influencia musical de los muisca presente en el altiplano cundiboyacense, que se mezcló con su cultura y se transformó en este género musical. Retomando la teoría de Guillermo Abadía Morales se sugiere que la palabra Bambuco fue

el resultado de la mezcla entre el término Bambas² y la palabra *uco* que era muy frecuente en el dialecto de esta comunidad indígena.

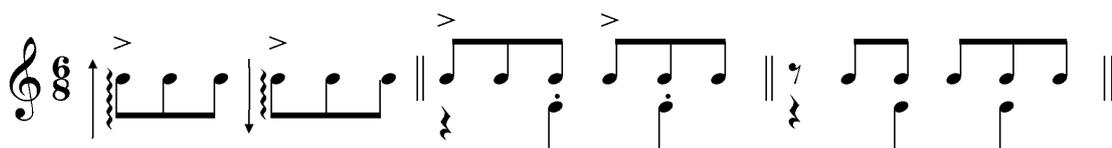
Clases de bambuco:

Se pueden encontrar San Juanero o Bambuco Fiestero de San Juan, Rajaleña o Bambuco cantado en coplas picarescas, Fandanguillo y Capitusez o bambucos coplados en duelo, Vueltas Antioqueñas, bambucos Caucanos y Santandereanos, e incluso Tolimenses.

Ritmo:

En el principio la fórmula rítmica del bambuco era casi a tiempo y no anacrúfico, actualmente su característica principal es la síncopa. Existió una controversia acerca de la forma en que debía ser escrito, es decir, en un principio se escribió a 3/4 pero esto generó que músicos extranjeros no pudieran tocarlo de manera sencilla porque el acento era muy complicado, por tal razón se llegó a la conclusión de escribirlo a 6/8 ya que se podía contarlo a dos tiempos y esto generó mayor comprensión en el momento de interpretarlo.

Figura 1. Ritmo de Bambuco.



Aunque es esencialmente rítmico, tradicionalmente el Bambuco usaba una armonía básica, con acordes simples, donde la tónica y la dominante conformaban su estructura principal; buscando enriquecer este género musical, con el tiempo ese esquema se ha ido rompiendo, al punto en que la armonía del Jazz empezó a tomar mucha fuerza entre los jóvenes compositores.

Con respecto al manejo de sus tonos se puede decir que en un principio se iniciaba en un tono menor, triste y melancólico, y se culminaba en tono mayor, muy alegre y juguetón. Actualmente no existe una forma definida que lo caracterice pero se puede mencionar que las maneras de composición más usuales son las formas binaria y ternaria, en otras ocasiones se puede ver formas que constan de tres partes A, B, C.

En sus inicios la mezcla entre el tiple, la bandola y la guitarra le dieron su sonoridad tan particular, aunque con los cambios que se han generado en la

² Comunidad que se asentó sobre el Litoral Pacífico, aunque poco se sabe de ella se cree que proviene del continente africano.

evolución musical, este formato instrumental ha variado notablemente al punto en que se puede hacer bambucos con distintos tipos de instrumentos.

En la parte vocal, fue inicialmente canto de trovador solo, pero luego se hizo acompañar de otras voces.

En el manejo de sus textos se puede decir, que es un arte que le da al lenguaje la capacidad de deleitar al oyente tomando muchos de los poemas de grandes escritores o teniendo como punto de referencia la capacidad de creación del compositor.

El Bambuco poco a poco ha sido despojado de sus orígenes ancestrales dejando a un lado algunos elementos africanos e indígenas como instrumentos de percusión, flautas, entre otros; ha sido llevado a un punto de exploración tan amplio musicalmente que se puede hacer cualquier cosa con él, como por ejemplo emplear armonías más complejas, usar compases amalgamados e incluso implementar otro tipo de instrumentos no utilizados en un principio, existen Bambucos con variaciones de la melodía donde ésta se va desarrollando y transformando al punto en que a veces es muy difícil identificarla, esto ha dado pie a que el Jazz, la música académica y géneros como el Rock empiecen a formar parte de este estilo.

En Latinoamérica el Bambuco tiene muchos ritmos que se le asemejan como por ejemplo, el Albazo en el Ecuador, y la Chacarera en Argentina, la única diferencia radica en su acentuación. Pese a que los músicos, que han permitido que este género musical trascienda en la historia de Colombia, son muchos, y sin demeritar el trabajo de ninguno, solo se mencionan algunos como por ejemplo: Nicomedes Mata Guzmán, Rafael Padilla, Luís Calvo, Carlos Julio Ramírez, Proto Ramírez, Luís Dueña Perilla y Darío Tobón; como duetos y tríos: Obdulio y Julián, El Duetto de Antaño, Garzón y Collazos, Espinosa y Bedoya, Duetto Remembranzas y Nueva Gente, entre sus grupos instrumentales se puede mencionar a: Oriol Rangel, León Cardona, Emilio Murillo, Luís Uribe Bueno, Álvaro Romero, Germán Darzo Pérez.

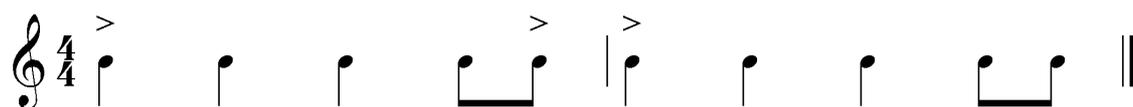
5. 2. 3 Tango (tamgú, tabal, = tambor) estilo de baile y corriente musical. Aunque algunos investigadores se han preocupado por registrar su origen en un documento preciso, no ha sido posible lograrlo. Muchos estudios afirman que, antes de ser denominado como la Danza y el estilo musical más representativo de Argentina, ya se conocían antecedentes de tangos en España, Italia y Francia. Sus primeros indicios se pueden encontrar hacia finales del siglo XIX con la cultura de Andalucía, comunidad autónoma española situada en el sur de la península ibérica, con su folklore influyó en diferentes manifestaciones artísticas entre las cuales se encuentra el Flamenco, corriente musical que según algunos investigadores tiene su origen en el triángulo formado entre Lucena (municipio español proveniente de la provincia de Córdoba), Sevilla (capital de Andalucía) y Cádiz (ciudad y puerto de España meridional, dentro de la comunidad autónoma de Andalucía). En

este sentido de ideas se puede mencionar que existen cuatro tipos de flamencos que son la Siguiriya, la Soleá, la Tona y el Tango, como puede entenderse, este último género fue producto de la cultura artística del flamenco, que poco a poco se fue difundiendo entre músicos como por ejemplo Isaac Albéniz, quien tomó el Tango Andaluz y lo adaptó al piano dándole una carácter más académico.

Como género musical adaptado en Argentina, adquirió mayor preponderancia con la llegada de los inmigrantes europeos, hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esto produjo una síntesis cultural que se vio reflejada en la música de este país. Aparece por primera vez en los barrios populares de la ciudad de Buenos Aires, donde varias personas acudían para disfrutar de bailes y actividades musicales, así también en las ciudades portuarias del Río de la Plata y sus zonas de influencia como Montevideo y en menor medida Rosario. Posiblemente la búsqueda de identificar una nueva cultura popular, conformada por paisanos llegados del interior de Argentina, inmigrantes europeos y algunos porteños, generó la necesidad de adaptar este género musical, que por mucho tiempo fue prohibido por las clases altas y la iglesia católica por su forma de baile sensual, por esta razón se fortaleció en los arrabales del puerto de Buenos Aires, los prostíbulos, los bodegones y las cárceles, en donde se fusionaron libremente formas musicales como Payada, Milonga, Habanera, Tango Andaluz, Polca, Vals, entre otros, hasta formar el Tango, período que duró alrededor de cuarenta años. A pesar de que el Tango fue visto con notorio fatalismo por parte de las clases altas y la iglesia, su manejo de las letras ha evocado la vivencia de la gente de barrios humildes y decentes de Buenos Aires, exaltando sus virtudes de modestia y sencillez, al contrario de lo que afirmaban sus críticos. Cabe mencionar que este género no solo esta presente en Argentina, también se pueden encontrar el tango uruguayo y el paraguayo cuyos límites de diferencia aún no están bien definidos.

Se puede escribir a 4/4 o a 2/4, en donde los cuatro tiempos se acentúan de igual manera pero se hace énfasis en el último tiempo, entre sus figuras más usuales están la negra, también se pueden encontrar figuras como negra con puntillo, corchea, negra, negra, respectivamente.

Figura 2. Ritmo de Tango



La armonía que empleó el Tango en un principio era básica, con acordes de tónica y dominante, pero con el tiempo fue evolucionando y transformándose hasta llegar a compararse mucho con la armonía empleada en el Jazz, en la que incluso se puede emplear un acorde por cada tiempo, todo esto enriqueció

su estructura armónica y poco a poco fue acogido por parte de los oyentes dándole mucho éxito y trascendencia.

Generalmente emplea una forma binaria (la tonalidad puede ser mayor o menor en la parte A, con la parte B en dominante o relativa menor de la tónica, y un retorno de reposo en A) aunque con toda la evolución musical y los aportes de los nuevos compositores ya no existe una estructura que mantenga su forma estable como en sus principios.

Anteriormente se interpretaba con violín, flauta, arpa, guitarra, y bandoneón³, pero actualmente los instrumentos que se usan son muy diversos.

Uno de los músicos que sacó el tango de su estado popular y los transformo en un estilo mucho mas elaborado fue Ástor Piazzola, quien con su conocimiento como bandoneonista y arreglista musical fusionó creativamente las influencias más diversas, introduciendo armonías disonantes y bases rítmicas intensas y nerviosas que produjeron una transformación radical del género; aportó decisivamente a la renovación instrumental introduciendo instrumentos hasta entonces ajenos al Tango, como los eléctricos (guitarra, bajo, teclados, sintetizador), la batería y el saxo; fusionó el Tango con el Jazz enriqueciendo la improvisación y la parte armónica de este género, acción que influyó considerablemente en el subgénero conocido como rock nacional argentino.

Se debe tener en cuenta que este género también es el producto de una búsqueda individual de diferentes músicos, letristas y poetas, por tal razón es importante mencionar algunos de ellos como por ejemplo, Carlos Gardel cantante argentino de origen francés que hizo su aporte con canciones como *Volver* o *Mi Buenos Aires querido*.

5. 2. 4 El "Rock psicodélico" es el "padre" del progresivo, en los años sesenta surge esta tendencia de composición caótica, caracterizada por la experimentación, la improvisación y la búsqueda de un sonido extravagante.

Pese a que el origen del Rock progresivo se empieza a notar con la necesidad de exploración musical de varios grupos como Pink Floyd, Yes, Rush, entre otros, la teoría más acertada dice que comienza con la creación de un instrumento llamado mellotron⁴, considerado como el precursor de los

³ Bandoneón: pequeño órgano portátil de origen alemán, le dio forma definitiva al tango, con su llegada al Río de la Plata en 1900.

⁴ Mellotron: pequeño teclado de sólo tres octavas, tenía un mecanismo interno muy complejo, al presionar una tecla se activaba una cinta en la que estaba grabado un instrumento de orquesta, como un violín, al soltar la tecla, la cinta se rebobinaba instantáneamente, podía producir hasta tres instrumentos diferentes.

acordes con sonidos agregados, se puede aplicar cualquier progresión armónica, como por ejemplo progresiones de quintas y cuartas, cromatismos, entre muchos otros, depende del conocimiento del compositor y el manejo que quiera darles. A su vez, la forma de composición de este estilo no está preestablecida, por consiguiente, se pueden construir distintas formas como por ejemplo A, B, C, A, D, E.

Por lo general los músicos que se involucran con este género musical son virtuosos, por tal razón no es del agrado de todos, pero pese a esto, en su desarrollo histórico ha sido acogido por la mayoría de músicos que buscan experimentar, encontrando en él, todas las posibilidades de romper esquemas de composición, e incluso de mofarse instrumentalmente de canciones de reconocimiento mundial.

5. 2. 5 El término Bossa nova etimológicamente significa “Voz nueva” y existió antes de que el género musical se diera de forma concisa. Se afirma que existió una vieja “bossa”, que era una palabra empleada para referirse a una forma de canto nasal, que con el tiempo perduró entre los músicos del Brasil, se usó para referirse a músicos que cantaban de una forma diferente a la usual, para resaltar una habilidad especial y para referirse a una tendencia nueva.

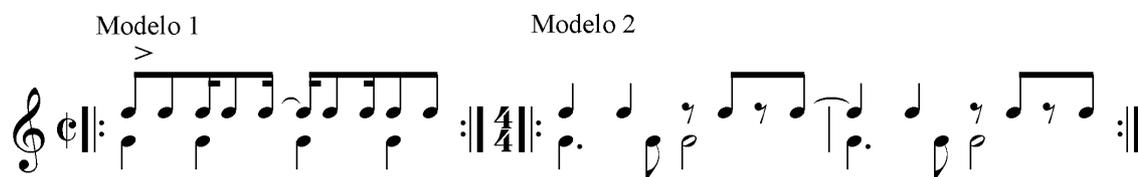
Con el tiempo esta palabra se fue volviendo popular entre los músicos y finalmente llegó hasta el periodista Moysés Fuks, quien al escuchar unas canciones inéditas interpretadas por su hermana, decidió organizar un acto cultural en un teatro, donde ella y sus maestros interpretarían una música, hasta entonces no muy conocida, que se caracterizaba por una forma muy extraña de pulsar las cuerdas, técnica desarrollada por un músico joven llamado João Gilberto. A pesar de olvidar el por qué colocó por primera vez el nombre de Bossa nova impreso en los volantes que anunciaban el show multitudinario, inconscientemente contribuyó a que este nombre se volviera cada vez más popular entre la gente.

Entre las raíces de esta tendencia se encuentran el Jazz de la costa oeste de los Estados Unidos y el Be-Bop, ritmos que tienen mucho en relación con la influencia Africana, aunque algunos afirman que también existe influencia del impresionismo francés. Estas raíces que se mezclaron con el aburrimiento de la juventud carioca en los años 50, marcaron los primeros indicios de un género nuevo que estaba por aparecer, pero solo fue hasta la llegada del músico João Gilberto, y a la grabación que realizó de la canción “Chega De Saudade” en 1959 (compuesta por Antonio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes), que esta mezcla musical se concibió como un género auténtico del Brasil, otra de las composiciones que es muy importante para muchos investigadores y que también ayudó en la difusión de este estilo fue “Chica de Ipanema”⁶.

⁶ Garota de Ipanema (en español Chica de Ipanema): canción de bossa nova compuesta en 1962 con música de Antonio Carlos Jobim y letra de Vinícius de Moraes, inspirada en una hermosa joven del distinguido barrio de Ipanema (Rio de Janeiro).

Por lo general en su parte rítmica este género musical se caracteriza mucho por su síncopa, y se escribe a compás partido y a veces a cuatro cuartos.

Figura 4. Ritmo de Bossa Nova.



Desde el punto de vista melódico se observa que el manejo de su línea melódica es muy sencilla, aunque existen composiciones donde esta se vuelve muy compleja y adquiere totalmente el carácter protagónico, sobre todo cuando es compuesta para los cantantes, por tal razón, no se debe olvidar el aporte que hizo el gran poeta Vinicius de Moraes, que con sus letras de profundo sentimentalismo, logró plasmar en el género mensajes de amor, ternura y muchos más.

Lo que realmente caracteriza este estilo musical es la armonía, que desde sus principios, con géneros anteriores, ha empleado desde acordes simples, hasta acordes con sonidos agregados como por ejemplo, novenas, onceavas, y treceavas; vale recalcar que esta parte es influencia directa del Jazz.

Aunque su construcción puede ser libre, las formas que más se suele encontrar son binarias, simples, y compuestas.

A pesar de que el cavaquinho⁷ fue el que marcó este género y le dio la particularidad de su sonido, el Bossa Nova se toca normalmente con guitarra clásica, con cuerdas de nylon y con los dedos (sin púa); además en su forma más pura se toca con la guitarra sin acompañamiento de percusión y se complementa con la melodía cantada, como puede escucharse en numerosas interpretaciones de João Gilberto. Existen adaptaciones para otros instrumentos, como el piano, que ha servido como puente estilístico entre esta música y el jazz, permitiendo que estos dos géneros se influyeran el uno con el otro. Los tambores y la percusión no se consideran una parte esencial de su instrumentación y de hecho los creadores tendían a prescindir de ellos, a pesar de esto existe un estilo de percusión preestablecido, que se caracteriza por hacer corcheas continuas en los timbales (imitando el pandeiro de la Samba) y golpeando ligeramente el aro, generalmente en un ritmo de dos compases en el que en el primer compás se golpea a contratiempo y en el segundo a tiempo, por esta razón al interpretar este estilo, la guitarra tiene una doble función, hacer la armonía y la percusión con el fin de crear un equilibrio característico entre el ritmo y la melodía. De esta forma el Bossa Nova procura integrar

⁷ Cavaquinho: instrumento portugués, en forma de guitarra pero mucho más pequeño

melodía, armonía y ritmo, sin que ninguno de ellos sobresalga sobre las demás.

Algunos de sus representantes son: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Laurindo Almeida, Carlos Jobim, entre otros.

5. 2. 6 Midi es una abreviatura de las palabras en inglés Musical Instrument Digital Interface que traducida significa interfase digital para instrumentos musicales que se estandarizó en el año 1980.

Lo que este sistema pretende es lograr que un instrumento al ser ejecutado pueda enviar la información a otro en tiempo real de manera que éste segundo ejecute la melodía del primero pero con un sonido diferente. Este fue el resultado de una idea de músicos y especialistas en sonido que necesitaban tener sus propias orquestas en casa.

El midi es un lenguaje numérico que simula sonidos reales por medio de sonidos digitales, actualmente este proceso ha alcanzado un desarrollo tan amplio que incluso sonidos reales ya forman parte de los sistemas midi, esto facilita y satisface muchas de las necesidades de los músicos a nivel mundial, teniendo en cuenta que ya no dependen de otros instrumentistas para poder escuchar sus composiciones.

La capacidad de esta herramienta amplía las posibilidades dependiendo del conocimiento y su uso, es decir, un sistema midi puede interpretar diferentes instrumentos en un computador o en un sintetizador, así como también permite una comunicación entre instrumentos (como por ejemplo la primera prueba que se realizó con un sintetizador YAMAHA DX7 y un PROPHET VS); otra de las posibilidades que este sistema ofrece es facilitar la transcripción de partituras por medio de instrumentos midi conocidos como controladores (se los puede encontrar desde guitarras midi hasta saxofones); además de poder conectar instrumentos reales a interfases⁸ midi análogas y digitales que transforman el sonido real en sonido digital.

Pese a que los programas midi actuales ofrecen sonidos reales, en los cuales el compositor puede hacer una aproximación a la ejecución e interpretación humana de un instrumento, es muy difícil reemplazar el factor humano, pues debe tenerse en cuenta que estos son programas que no piensan ni sienten, por lo tanto y pese a que son una excelente herramienta, el sonido e interpretación de un instrumento en vivo siempre será diferente.

⁸ Interfase midi: Circuito que permite conectar uno o más instrumentos midi al computador que no posee sonidos propios ni funciona como tarjeta de sonido, existen dos clases interna y externa.

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

El paradigma cualitativo busca interpretar y describir las cualidades y características de un objeto de investigación, fue tomado como el punto de partida para la elaboración de este recital creativo debido a que los resultados obtenidos pueden ser totalmente distintos al compararlos con investigaciones previamente realizadas.

6.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

El uso del enfoque histórico hermenéutico fue pertinente para la elaboración de esta investigación, ya que el hecho de interpretar géneros musicales existentes, crea la necesidad de construir algo diferente a partir de los mismos, por lo cual es importante identificar la relación que se da entre uno y otro, con el fin de aportar algo nuevo en la construcción del conocimiento musical a través de la composición.

Se realizó un análisis histórico de cada uno de los géneros que sirvieron como ejemplo para la creación del recital, esto fortalece su comprensión y ejecución; de igual manera se hizo un análisis morfológico e interpretativo de cada obra hecha por el compositor para que otros músicos logren entender las composiciones fácilmente.

6.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Entrevistas

Registro fonográfico

Observación

6. 4 INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

6. 4. 1 Matriz de categorías

PREGUNTA ORIENTADORA	SUB PREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	CATEGORIAS	SUB CATEGORIAS	I.R.I	ITEMS ESPECIFICOS	FUENTE
<p>¿Cómo realizar un recital creativo cuyo repertorio conjugue los géneros Bambuco, Tango, Bossa Nova y rock progresivo?</p>		Componer un repertorio basado en distintos referentes musicales, donde se conjugue la exploración sonora, la experiencia y la formación académica.					Libros
		OBJETIVOS ESPECIFICOS					
	<p>¿Cómo se puede hacer el análisis de cada composición?</p>	Transcribir las Composiciones en sistema midi para cada uno de los instrumentos	COMPOSICIÓN	Origen	Observación	¿Que es componer?	Profesores
		¿Que géneros musicales se tomaran como referentes para la creación del recital?				Realizar un análisis musicológico donde se evidencien las influencias musicales de que se nutre el autor para el recital	
	<p>¿Cómo se puede hacer el análisis de composición?</p>		TANGO	melodía	Registro	¿Cuál es el origen del Bambuco, el Tango, el Bossa Nova, el Rock progresivo?	Internet
	<p>¿Cómo se puede generar mayor entendimiento de cada obra?</p>			Armonía	Ritmo	¿Conoce algunos interpretes?	
					¿Qué tipo de armonía se usa en cada uno de estos géneros?		
					¿Existe alguna regla en el uso de la armonía para cada uno de los géneros?		
					¿A que compás se escribe cada uno de los géneros?		
					¿Qué ritmos se emplean?		

<p>¿Cómo realizar un recital creativo cuyo repertorio conjugue los géneros Bambuco, Tango, Bossa Nova y rock progresivo?</p>	<p>¿Cómo asegurar que la presentación final sea de calidad y sin errores?</p>	<p>Hacer ensayos periódicos con los instrumentistas que participaran en el recital</p>	<p>ROCK PROGRESIVO</p>	<p>Morfológico</p>	<p>Interpretativo</p>	<p>¿Cuál es la forma de cada uno de los géneros, binaria, ternaria compuesta, etc.?</p>	<p>Programas de transcripción (Finale, Cakewalk)</p>	
		<p>Realizar la presentación final</p>				<p>BOSSA NOVA</p>	<p>¿De que Manera se puede ejecutar el Bambuco, el Tango, el Bossa Nova y el Rock progresivo?</p>	<p>Partituras</p>
		<p>MIDI</p>				<p>¿Cuales serian los aspectos mas importantes que se deben tener en cuenta dentro de la interpretación de los géneros anteriormente mencionados?</p>	<p>Clínicas y videos para guitarr</p>	
						<p>¿Qué es una Secuencia midi?</p>	<p>Revistas</p>	
						<p>¿Qué diferencia Existe entre los Instrumentos en vivo y las secuencias midi?</p>		

Fuente: la investigación

7. ANÁLISIS

7.1 ANÁLISIS DE LA OBRA NAICA

Composición realizada por Roger Narváez para guitarra acústica, con una introducción y tres variaciones, mezcla dos géneros diferentes como el Country y el ritmo de Bossa Nova, su armonía toma elementos del Jazz y su melodía usa escalas empleadas en el Blues. Esta obra representa el amor por el medio ambiente, a partir de esta idea la obra tomó el nombre de Naica, (cueva de cristales que se formó naturalmente en México) porque con ella representa la cantidad de cosas que existen en el mundo y lo poco que se conoce de ellas.

La introducción llamada *Aire*, por considerar que para el autor fue lo primero que existió antes de los demás elementos, presenta el tema principal de la obra, que posteriormente se va a desarrollar.

Tierra es la primera variación, por ser el lugar donde surge el ser humano, transforma ese ritmo calmado y romántico en un movimiento más alegre e insinuante; posteriormente *Agua* que representa la creación de la vida en la tierra y finalmente *Fuego* que pretende mostrar uno de los puntos clave por el cual el hombre llegó a dominar el medio que lo rodea.

Nro. De Compases: 153

Tonalidad: Re mayor

Compás: Cuatro cuartos

Dinámicas: Piano, Mezzo Piano, Forte.

Instrumentación: Guitarra Acústica

Forma: Tema con variaciones.

- ESTRUCTURA TONAL

Esta obra en su introducción, inicia con un acorde de La mayor con Bajo en Re con el fin de generar una breve tensión con la dominante que se mantiene constantemente, así también se muestra el tema que se va a desarrollar por los acordes de A/D, D, DMaj7 y D9, este se retoma en cada variación, aunque sutilmente modificado, permitiendo que cada una de las partes sean fáciles de identificar; además en el compás 22 los acordes de Bb6 y C rompen el centro tonal sutilmente generando cierta tensión que posteriormente resolverá en la primera variación. En el compás 24 se retoma el tema pero se lo modifica con los acordes de D9, DMaj7/C#, D, Bm, y C#m(9b) para que el oyente logre identificar la variación, también para dar mayor textura y cambiar ese sentido

romántico y lento, volviéndolo mas ágil y alegre. La tonalidad de Re mayor vuelve con mucho carácter hacia el compás 32, donde se mantiene y genera cierta estabilidad a la primera variación; los acordes de G6, A6 (11) compás 41, Bm6, DMaj7/C# compás 43, A7 compás 45 y C#m en el compás 47 permiten que la tonalidad pierda el sentido monótono y le dan paso al siguiente pasaje que se encuentra en el compás 48, donde pese a que está conformado por diferentes acordes el centro tonal se manifiesta muy claramente. Para lograr identificar la intersección que transporta la obra hacia la siguiente variación, en los compases 56, 57, 58 y 59 los acordes de Em y A9 generan una tensión que posteriormente descansa sobre una parte melódica que inicia en el compás 60.

La segunda variación empieza en el compás 66 retomando el tema construido en la primera, hacia el compás 74 la subdominante de la tonalidad axial, repite el tema pero con diferentes respuestas que son realizadas por los acordes de D9, G11, A9(11) compás 75, G9/D, C#dis, Bm9(11) compás 77, D11, D9(9), D6 compás 79 y D9, G, D9 en el compás 81, lo anterior permite que un nuevo pasaje en el compás 82 se manifieste sobre la tonalidad axial, guiando ésta variación hacia su segunda parte en el compás 94, la cual se identifica con los acordes de G9, A, A9(11), G/B, con modulaciones constantes que modifican la tonalidad llevándola hacia su relativa menor con el acorde de Bm6 ubicado en el compás 102, éste dialoga con diferentes acordes como C#m7, D11, Em7 entre otros, creando una parte individual que no se manifiesta en ninguna de las otras variaciones. En el compás 113 aparece otra intersección que lleva a esta variación a su parte final donde una progresión construida por los acordes G, A11, Bb, C9, se repite dos veces y resuelve sobre la tonalidad axial.

La más corta de las tres variaciones empieza en el compás 126. Retomando por última vez el tema inicial de las dos variaciones anteriores, intenta comprimir toda la obra en una parte muy pequeña, para ello retoma las partes principales y las conjuga de tal manera que forme un equilibrio que sea fácil de entender para el oyente. Las modulaciones presentes desde el compás 133 llevan a esta variación a su último pasaje, en la cual una escala de Blues sobre la tonalidad axial, procura dar un color diferente que posteriormente muestra el tema con el que la obra comenzó, para finalmente llegar a la dominante que resuelve sobre el acorde de Re mayor.

Cuadro 2. Acordes de la obra Naica

1	2	3	4	5	6	7	8				
A/D	D, DMaj7, D	A/D	D11	A/D	EMaj7/D, D6	A/D	DMaj7, D6/A, A				
9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A/D	D	A/D	D	A/D	D	A/D	D	G13 Sus 4	D	G13 Sus 4	D

21	22	23	24	25	26	27			
G13 Sus 4	Bb6, C	D11	A/D	D9, DMaj7(13)/C#	A/D	D, Bm, C#m(9b)			
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
A/D	D9, DMaj7(13)/C#	A/D	D	D	D	D	D	D, D9	D, D11
38	39	40	41	42	43	44			
D6	D	D	G6, A7, A6(11), A7	A/D	Bm6, DMaj7/C#	D11, A9(11)			
45	46	47	48	49	50				
A7	D, D11, C#m9/D	D6, C#m	D6, C#m9/D	D, C#m9/D	D6, C#m9/D				
51	52	53	54	55	56	57			
D6	D, D9	D, D9(11)	D6, DMaj7(13)	D, A	Em, A, A9	Em, A9			
58	59	60	61	62	63	64	65	66	
Em, A9	A	D7	D7	D7	Bb6, C	Bb6, C	D11, D, D9	A/D	
67	68	69	70	71	72				
D9, DMaj7/C#	A/D	D9, B7, C#m9	A/D	D9, DMaj7/C#	A/D				
73	74	75	76	77					
Bm9/D, C#dis	G/D	D9, G11, A9(11)	G/D	G9/D, C#dis, Bm9(11)					
78	79	80	81	82	83	84			
G/D	D11, D, D6(9)	G/D	D9, G, D9	D, D9(11)	D, D9(11), D9	D, D9(11)			
85	86	87	88	89	90				
D	D, D11, D9(11)	D, D11, D9	D, D11, D9(11)	D	D7, D6, D6(11)				
91	92	93	94	95	96	97			
D, D9(11)	D7, D6, D6(11)	D	G9	A, A9(11), G/B	G9	A, A9(11), D6/F#			
98	99	100	101	102					
G9	Em7, F#m7(11)	Em7(9), GMaj7/F#	GMaj7, GMaj7/A	Bm6, C#m7					
103	104	105	106	107					
D11, Em7	Bm6, A7(9)11	Em9/F#, GMaj7	Bm6, C#m6	D6					
108	109	110	111	112	113				
Bm, A, G	GMaj7, A9(11)	A, A9(11)	GMaj7, A(11)	A, A9(11), A6	D11, D9				

114	115	116	117	118	119	
D11, D9, A9(11)	D6, DMaj7(9)	D6	D6, DMaj7(9)	D, D11	D11(13), D	
120	121	122	123	124	125	126
D9(11), D	G, A11	Bb, C9	G, A11	Bb, C9(11)	D, G, D	A/D
127	128	129	130	131	132	
D9, DMaj7/C#	A/D	D9, Bm7, C#m9	A/D	D9, DMaj7/C#	A/D	
133	134	135	136	137	138	
D6, C#m7, D6	G9/A, GMaj7	G	D9/A, G, D9	D, D9(11)	D, D11(13)	
139	140	141	142	143	144	145
D, D9(11)	D	D, DMaj7(9)	D, D11	D, DMaj7(9)	A	D, DMaj7
146	147	148	149	150	151	152
D11(13), D	D, D9	D, D11, DMaj7, D9	D, DMaj7	D11(13), D	D, D9	G
153						
D						

- ESTRUCTURA RÍTMICA

El compás que se maneja en esta obra es de 4/4, su tema inicial se divide en dos partes: La melodía construida por tres semicorcheas, corchea, semicorchea ligada a una negra con puntillo, con su respuesta realizada por dos semicorcheas, corchea con puntillo, semicorchea ligada a una corchea, dos corcheas ligadas, corchea, corchea, semicorchea, semicorchea ligada a una corchea. El bajo construido por una blanca, una negra con puntillo, corchea ligada a una negra y finalmente una negra brinda estabilidad a la melodía.

Figura 5. Célula rítmica de la obra Naica.

Ballad ♩=60
Introducción

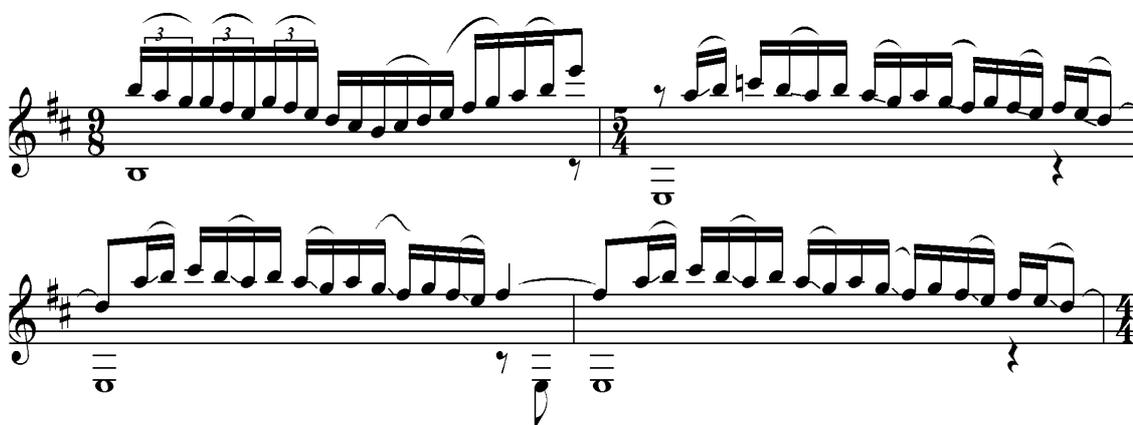
let ring - - - - -

Aunque el bajo es el que brinda la estabilidad homogénea a la obra, en ocasiones toma el carácter protagónico como por ejemplo en los compases 35, 51, 83, 85, 87,89, 91,93, 114, 116, 140, 144 y 152, donde construye la melodía, junto con el ritmo producido por las semicorcheas.

Pese a que las figuras de semicorchea generalmente construyen todas las melodías y procuran formar un completo equilibrio junto con el bajo, es necesario mencionar algunos puntos clave donde estas se vuelven más evidentes, como por ejemplo: las dos semicorcheas ubicadas en el último tiempo de los compases 5 y 13 que permiten identificar las partes mas ágiles de la introducción. En contraste, otras figuras como las fusas que se presentan en los compases 6 y 14 terminan las ideas y las conectan nuevamente con tema, igualmente, las tres fusas y dos negras en el compás 23 que finalizan este dialogo entre las partes.

En la primera variación los compases 39, 40 y 44 cambian algunas semicorcheas por un grupo de fusas, modificando la melodía y produciendo un efecto de mucha rapidez que diferencia esta sección de la que viene, así también presenta el primer grupo de tresillos y una amalgama realizada por los compases de 9/8, 5/4 y 4/4 en el compás 59.

Figura 6. Amalgama empleada en la obra Naica.



La segunda variación presenta un conjunto de ideas que es el resultado de la introducción y la primera variación sin tener mucha diferencia desde el punto de vista rítmico, incluso, usa elementos de la primera variación, como por ejemplo el otro grupo de tresillos sobre el compás 79.

En este sentido de ideas, un conjunto de quintillos en el compás 140 y un grupo de seisillos en el compás 152 contrastan entre las anteriores variaciones, además de permitir que la obra termine con mucha agilidad.

- **ADORNOS**

Esta obra tiene cuatro componentes que enriquecen su sonoridad entre ellos se encuentran el glissando, utilizado con el fin de unir ciertos grupos de semicorcheas, se presenta por primera vez en el último tiempo de los compases 1, 3 y 7 permitiendo identificar donde inician las respuestas del tema, así como también se lo usa para retomar el tema en el compás 10. Otro de los puntos donde se aprecia claramente su función de enriquecer la melodía, es en el compás 60, 61 y 62. Vale recalcar que no solo se presenta en la línea melódica sino también en el bajo, dándole más carácter a ciertas partes, un claro ejemplo se puede apreciar en los compases 137 y 139.

De la misma manera los ligados forman parte de la obra, su finalidad es dar un sentido de agilidad y virtuosismo, así como también facilitar la ejecución de algunos fragmentos, estos se presentan desde la introducción e interactúan de manera constante durante toda la pieza, las partes más importantes donde se pueden encontrar es en los compases 6, 14, 33, 35, 40, 49, 51, 59, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 107, 114, 116, 140, 144 y 152.

Los armónicos usados para enriquecer la sonoridad de la pieza, permiten identificar cada una de las partes que la dividen, el primero se ubican en el compás 16 con el fin de dar paso al puente que lleva hacia la primera variación, en los compases 65 y 125 se ubican los dos siguientes con el fin de terminar con las variaciones y en el compás 153 tiene la función de culminar la obra completa. Otro de los componentes que enriquecen la obra es el bend⁹; ubicado sobre los compases 138 y 142, complementa el color de la escala blues que se aplica en ese momento.

- **VELOCIDAD**

La obra esta compuesta por dos velocidades diferentes, en la introducción, inicia con un tempo de balada muy lento, con el fin de permitir al oyente identificar el tema de manera sencilla, hacia el compás 9 la idea central se repite pero se añaden unas figuras de corchea y semicorchea que permiten incrementar la velocidad sin necesidad de aumentar el tempo. Sobre el compás 23 se implementa un acelerando en las semicorcheas para dar paso a la primera variación de manera ágil y alegre permitiendo que la obra se mantenga de esta manera hasta el final.

Teniendo en cuenta que esta composición se mantiene constantemente con figuras como la semicorchea, fue necesario en ciertos momentos, añadir esquemas rítmicos compuestos por la fusa, los tresillos, los quintillos y los

⁹ Técnica guitarrística en la cual se pulsa la cuerda para posteriormente generar una fricción sobre ella ya sea halándola hacia arriba o hacia abajo, aumentando desde $\frac{1}{4}$ de tono con cuerdas de alta tensión, como por ejemplo 0.10, hasta 3 tonos aproximadamente, si el instrumento posee cuerdas de baja tensión como por ejemplo 0.8 extra o ultra light.

seisillos, esto permite que la velocidad de la obra se incremente en ciertas partes y también que se vuelva más ágil e interesante para público.

- **DINÁMICAS**

Las dinámicas que componen la obra fueron diseñadas con el fin de resaltar cada una de las variaciones, así como también para facilitar la percepción de la relajación que se debe tener en fragmentos complejos, es decir, un piano obliga a pulsar de manera relajada y suave.

En la introducción la obra inicia con un piano, éste representa la suavidad y ligereza del aire, posteriormente en el compás 23 aparece un forte que permite identificar claramente la llegada de la primera variación, estabilizando el sonido que durante toda la obra se desarrollará; hacia el compás 39 se presenta un mezzo piano, que además de resaltar y cambiar sutilmente el color de la pieza, permite asimilar la relajación que se debe tener para interpretar el conjunto de frases que construyen el fragmento donde se desarrolla esta dinámica. En el compás 55 se presenta el único decrescendo de la obra, éste llega a un piano en el siguiente compás que retoma la sonoridad de la introducción y posteriormente le da paso a la intersección, que conecta la segunda variación sobre el compás 66 en la cual, un forte retoma el tema y estabiliza el volumen nuevamente. Sobre el compás 94 un mezzo piano no solo permite cambiar nuevamente el color de la pieza sino también facilitar la interpretación del fragmento que se desarrolla en ese momento, finalmente un forte sobre el compás 126 presenta la última variación, de esta manera se contrasta la introducción y el final.

- **FRASEO**

Las frases que componen la introducción son muy sencillas de interpretar y solo requieren que el instrumentista tenga la capacidad de conectar el diálogo entre pregunta y respuesta, a diferencia de la parte anterior las variaciones están compuestas por frases largas y ágiles, que al mismo tiempo van construyendo la armonía. Se debe tener en cuenta que, aunque no aparecen constantemente durante toda la obra, las frases hechas sobre compases amalgamados, no desconectan las ideas, al contrario, permiten que las preguntas y respuestas dialoguen de manera natural sin necesidad de adaptarlas al compás original de esta composición. También vale recalcar que las frases compuestas por figuras de quintillos deben ser bien entendidas, pues estas tienden a confundir el tempo que lleva la pieza, así como también la ejecución que posteriormente se hará sobre las semicorcheas.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

Por su velocidad la obra requiere agilidad con las dos manos, con el fin de ejecutar correctamente los arpeggios que se presentan, además deben ser bien interpretados, pues de no ser así, muchas de las frases pueden sonar diferentes, perdiendo su sentido; así mismo se presentan dificultades con algunos ligados ya que estos suelen influir indirectamente en la técnica de la mano derecha al tocar los arpeggios. Un claro ejemplo de estas dos dificultades se pueden apreciar sobre los compases 39, 40, 44, 45, 46, 47 y desde el 102 hasta el 107.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta es el metro, pues en el momento de interpretar la obra, tiende a disminuir, con este sentido de ideas se puede encontrar que, desde el compás 59 hasta el 63 es complicado de estudiarlo, tanto por los ligados como por sus compases amalgamados; asimismo la nota Re, que se presenta desde el compás 86 hasta el 92, es difícil de interpretar, primero por el hecho de sonar independientemente del acompañamiento rítmico que se realiza con los dedos pulgar, índice y medio; en segundo lugar porque el anular debe pulsar la primera cuerda al aire obligándolo a separarse un poco de los otros dedos. También se debe tener en cuenta el quintillo realizado sobre el compás 140, pues este tiende a confundirse con una figura de seisillo.

7. 2 ANÁLISIS DE LA OBRA SUMP'N FOR BOSSA LOVERS

Composición realizada por Laurindo Almeida, creada para guitarra y melodía en ritmo de Bossa Nova donde se hace un homenaje para los amantes de este estilo musical característico de la región brasilera, que poco a poco se ha ido difundiendo en todo el mundo gracias a los medios de comunicación y de la escritura musical desarrollada en occidente.

A pesar de que esta obra es muy rica armónica y rítmicamente el autor de este trabajo se vio en la necesidad de realizar algunos arreglos para enriquecerla y darle un toque personal.

Dado que en la partitura original no había dinámicas, se ubicaron algunas para darle más color a la obra.

Se amplió el formato instrumental con una flauta, la cual cambió la melodía original que prácticamente copiaba el movimiento de los acordes hechos por la guitarra y la reemplaza por una más compleja muy similar a las que se emplean en el Jazz. Se realizó una línea melódica para bajo eléctrico en la que se emplea una síncopa muy sencilla de interpretar y por último se incluyó un acompañamiento en batería en la cual su base rítmica se mantiene para darle un soporte a la obra.

Nro. De Compases: 62

Tonalidad: La mayor

Compás: Compás partido \mathcal{C}

Dinámicas: Piano, Mezo forte, Forte.

Instrumentación: Flauta traversa, guitarra electroacústica, bajo y batería.

Forma: A A' | B | d.c. al coda.

- ESTRUCTURA TONAL

Esta Bossa con una armonía moderna muy próxima a la del Jazz, centra su tonalidad en La mayor, con modulaciones constantes durante toda la obra. En el compás número 1 empieza la sección A, mostrando su material temático a manera de pregunta con los acordes de AMaj7, Bm7, y AMaj7 respectivamente, su respuesta se presenta en el compás número 2 con las notas E, F#, y el acorde de Bbdim, este diálogo se repite en dos ocasiones más pero con acordes diferentes; en el compás número 6 se muestra un desarrollo de la respuesta que manifiesta claramente el ritmo de bossa, y se vuelve una intersección desde el compás 11 hasta el compás número 16. A' comienza en el compás 17 con la reexposición del tema inicial, mantiene este dialogo sin hacer cambios hasta el compás 26, en el compás 27 da comienzo a la transición pasando por modulaciones entre Em6, F#+5, Bm7, E+6 (b9), y A6 y termina en el compás 31.

La sección B comienza en el final del compás 31 con anacruza, modulando a la tonalidad de C#m7, y exponiendo un nuevo material temático que termina en el compás 34, en este mismo compás empieza su respuesta sobre los acordes C#7, A7, B9, C#7, y F#m, que termina en el compás 37, donde a su vez empieza una melodía construida por las notas F#, G#, B, A, G#, F#, que muestra la variación de la sección B, y que tiene su respuesta con los acordes B7, G7, A9, B7, Em, culminando en el compás 46; en este mismo compás reexpone la misma melodía pero un tono por debajo de la escala, y su respuesta se vuelve una transición hasta el compás 56, donde se repite desde el comienzo y va hasta la coda, que guía a la obra hacia la sección conclusiva en el compás 57 generando tensión con el acorde G#6 para finalmente concluir en el acorde de AMaj7.

Cuadro 3. Acordes de la obra Sump'n For Bossa Lovers

1	2	3	4	5
AMaj7 Bm7 AMaj7	A# dim	Bm7 C#m7 DMaj7	D# dim	AMaj7 Bm7 AMaj7

6	7	8	9	10	11	12	13			
A6 Eb9	DMaj7	G7	C#m7	Cm7 F7	Bm7 E7(#9)	E7(b5)	C#7(b5)			
14	15	16	17	18	19					
F#7(5+)	B7(b5)	E6(b9)	AMaj7 Bm7 AMaj7	Bb dim	Bm7 C#m7 DMaj7					
20	21	22	23	24	25	26	27			
Eb dim	AMaj7 Bm7 AMaj7	A6 Eb9	DMaj7	G7	C#m7	Cm7 F7	Em6			
28	29	30	⊕		31	32	33	34	35	36
F#(5+)	Bm7	E6(b9)	Fm(Eb bass)	A6	C#m7	F#m	C#7	A7	B9	C#7
37	38	39	40	41	42	43	44	45		
F#m	F#m	Bm6 C#7	Am6 B7(b5)	Em	B7	G7	A9 B7	Em		
46	47	48	49				50			
Em	Am6 B7	Gm6 A7(b5)	Dm Am7(Gbass) F#m7				F#m7 B7			
51	52		53	54		55				
Em Bm7(ABass)	Bm6 C#7	F#m C#m DMaj7	DMaj7	C#(6)		F#7(6)				
56	57		⊕	58	59	60	61	62		
GMaj7 E7(9 13)	A6	Fm(Eb bass)	A6	Fm(Eb bass)	E (A Bass)	E (A bass)				

- ESTRUCTURA RÍTMICA

Este Bossa está escrito en compás partido ϕ , donde su célula rítmica generalmente usa una negra con puntillo, corchea ligada a una negra, negra, negra, negra, y una blanca.

Figura 7. Célula rítmica de la obra Sump'n For Bossa Lovers



La segunda célula rítmica que se puede encontrar y que se repite a menudo es: dos corcheas ligadas, negra, corchea, negra, negra ligada a una corchea, y también variaciones de la misma.

Figura 8. Segunda célula rítmica de Sump'n For Bossa Lovers



El autor entre algunas frases aplica silencios en el bajo y la armonía donde hace sentir que se le quiere dar mas énfasis al paso entre algunas partes como por ejemplo en el compás 37, donde la melodía se vuelve la parte más resaltada entre el conjunto de instrumentos, punto clave ya que le permite al oyente identificar claramente ciertas partes que dividen la obra.

- ADORNOS E INSTRUMENTACIÓN

FLAUTA TRAVERSA

Existen dos partes específicas donde fue necesario darle más expresión a la flauta travesa para resaltar su melodía y hacerla sobresalir de los demás instrumentos, estos arreglos se encuentran distribuidos de la siguiente manera:

En el compás 47 la melodía fue compuesta por cuatro semicorcheas sobre las notas E, F#, G, A finalizando en una corchea en D#, en el siguiente compás se copió el mismo movimiento pero un tono mas abajo.

Teniendo en cuenta que en el compás 49 la melodía es realizada por figuras como la negra y la corchea, fue necesario realizarle una amplificación en el compás 51 donde las figuras de corchea con puntillo y semicorchea reemplazan las anteriores y le dan otro sentido un poco más dinámico y juguetón que permite sentir la diferencia entre una y otra, si no se hubiese hecho de esta manera sonarían muy similares y no habría mucha diferencia, sólo el intervalo en el que eran interpretadas.

GUITARRA

Debido a que en la partitura original la guitarra solo se limitaba a realizar acordes, fue necesario darle un poco más de color, ya que el tipo de música para la cual está compuesta es alegre y no tan plano. Teniendo en cuenta lo anterior los adornos que se implementaron están distribuidos de la siguiente manera.

COMPAS N° 5: Glissando¹⁰ con el dedo N° 4 sobre la nota F# para darle un color más moderno.

COMPAS N° 7: Palm Mute¹¹ para darle un poco más de color al ritmo de la guitarra debido a que en la partitura original solo se limita a hacer ritmo por medio de los acordes mas no con las posibilidades sonoras que ofrece el instrumento.

COMPAS N° 8: Ligado de la nota B hacia E con el dedo N° 4 para continuar con la idea del arreglo realizado en el compás anterior.

COMPAS N° 9: Un glissando desde la nota F# hacia La con el dedo N° 2 para enriquecer la melodía y darle un sonido mas característico del Rock.

COMPAS N° 10: Con el fin de generar mayor facilidad en el momento de interpretar la obra, se reemplazó un Bb en figura de negra por un glissando en el segundo tiempo, desde la nota Bb a La en figuras de corchea.

COMPAS N° 12: Se agregó un Palm mute sobre la primera corchea para darle más expresión al instrumento y para darle un poco más de carácter brasilero.

COMPAS N° 13: En la ultima corchea realizada por el acorde de C#7(b9) se cambió la figura para reemplazarla por dos semicorcheas en E y F# respectivamente con el fin de darle mas importancia al paso hacia el acorde de F#7+6.

COMPAS N° 30: Se colocó un downstroke¹² para enfatizar el paso a la sección B que empieza en un piano sobre el acorde de C#m7.

- VELOCIDAD

La música Bossa Nova no tiene un tipo de velocidad definida () esta se maneja de acuerdo con las necesidades del autor. El arreglo de esta composición conserva las mismas características de la obra original basado en un Médium Bossa Nova Tempo donde el instrumentista debe darle mucho énfasis a la buena interpretación de los acordes con el fin dar el color preciso que caracteriza a este genero musical.

¹⁰ Adorno para algunos instrumentos de cuerda donde se ejecuta un pasaje resbalando entre nota y nota.

¹¹ Tipo de técnica aplicada a la guitarra con la cual se apaga la sonoridad de las cuerdas por medio de un golpe o rose de la mano izquierda o derecha.

¹² Símbolo que indica que las cuerdas deben ser rosadas hacia abajo, al contrario de upstroke que indica la misma ejecución pero hacia arriba.

- **DINÁMICAS**

Las dinámicas que se usaron para el arreglo de esta obra fueron colocadas con el fin de enriquecer su sonoridad como también para poder hacer más perceptibles sus cambios de tonalidad, de forma, y para darle un poco más de expresión y sentido.

Vale recalcar que en este género musical las dinámicas no tienen unas reglas estrictas para su manejo, el compositor o el intérprete puede hacer uso de ellas de manera libre, solo depende de su forma de sentir la música.

La obra inicia con un piano en el compás 1 con el fin de darle un sentido tímido pero a su vez pícaro que se mantiene hasta el compás 4, en el compás 5 la barra que indica crescendo lleva hacia un mezzo forte en el compás 7, este se mantiene con un sonido firme hasta el compás 15 permitiendo identificar el desarrollo de las tres primeras frases de una forma sencilla, en el compás 16 se presenta una barra que indica un decrescendo hacia el compás 17 revelando que la sección A termina y empieza la sección A', esta sección repite lo mismo que la anterior hasta el compás número 31 donde suprime el decrescendo para darle paso a un piano súbito en el compás 32 que permite identificar la parte B en tonalidad menor, este piano se mantiene hasta llegar al compás 37 donde la barra que indica el crescendo resalta la melodía realizada por la flauta y la guitarra hasta el compás 39, en el que aparece un mezzo forte que se mantiene hasta el silencio que hace la flauta en el compás 45, en este mismo lugar se repite la frase del compás 37 pero un tono por debajo, razón por la cual fue necesario colocar una barra que indique el crescendo hacia un mezzo forte en el compás 47 que se mantiene hasta el compás 56, donde se repite todo desde el principio hasta llegar a la coda, que guía a la obra hacia su parte final. En el compás 57 aparece un forte que indica que la obra terminará con fuerza, se mantiene de esa manera hasta el compás 61 donde finaliza con un calderón, permitiendo que el sonido se desvanezca de manera natural con todos los instrumentos a excepción de la guitarra que finaliza con una frase en el compás 62, con la cual insinúa el tema de la siguiente obra llamada Un Bambuco Enamorado.

- **FRASEO**

Esta obra no limita al intérprete a una ejecución realizada frase por frase, aunque es necesario que en un principio se la interprete de esta manera, con el fin de involucrarse más a fondo en el manejo de su movimiento melódico – armónico, ya que durante toda la obra, la guitarra realiza una mezcla entre estos dos componentes musicales. Las frases en sí mismas están construidas por síncopas durante toda la obra, por ello se necesita que el intérprete las ejecute de manera clara y constante con el fin de permitir a los oyentes identificar fácilmente las secciones que la componen.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

Las dificultades más importantes que se pueden encontrar en esta obra se presentan al momento de montarla; los músicos pueden encontrar muy difícil el manejo del fraseo aplicado a la flauta y al bajo, debido a que el arreglo realizado por el compositor toma partículas del Jazz y las aplica a la obra, produciendo cierto ambiente de carácter improvisatorio. La gran cantidad de acordes que aparecen, hacen que muchas posiciones sean difíciles de tocar y obligan al instrumentista a concentrarse totalmente en el momento de ejecutar la obra; un claro ejemplo se presenta en los compases 49 y 50 donde el acorde Am6 obliga a estirar el dedo índice de la mano derecha mientras los otros tres dedos se quedan en la misma posición, así también en el compás 56 donde la posición muy cercana al cuerpo de la guitarra obliga a estirar el dedo meñique para poder tocar la nota C#.

7.3 ANÁLISIS DE LA OBRA UN BAMBUCO ENAMORADO

Composición realizada por Roger Narvéez para guitarra acústica en ritmo de Bambuco, con una armonía moderna en la cual el compositor hace homenaje a este ritmo colombiano muy representativo de la región andina. La obra surgió a partir de una pequeña idea que se presentó en un momento de improvisación con la guitarra, donde el autor se vio en la necesidad de ampliarla para generar un concepto homogéneo y concreto, en el cual su objetivo principal era transmitir un sentimiento de amor hacia su evolución musical e instrumental, para ello el autor dividió la obra en diferentes partes con el fin de representar las etapas por las cuales atraviesa el ser humano durante su vida. En la introducción se representa el nacimiento y su niñez, en la sección A, su adolescencia, en la sección A' su adultez, en la sección B su vejez, y con la sección conclusiva la etapa terminal por la cual atraviesa todo anciano. Para su elaboración el compositor tomó como ejemplo el Bambuco de Jaime Romero,¹³ presentado a través de dos movimientos llamados Confesiones 1 y Confesiones 2, y también la obra Sunburst, realizada por Andrew York la cual inspiró esta composición por su armonía moderna.

Nro. De Compases: 244

Tonalidad: Do sostenido menor, Mi mayor, La mayor

Compás: Seis Octavos

Dinámicas: Piano, Mezo forte, Forte.

¹³ Guitarrista, Compositor e Ingeniero químico colombiano radicado en USA. Nació en Ibagué - Colombia en 1966, estudió guitarra clásica con el maestro Gentil Montaña y realizó talleres de técnica e interpretación con Eduardo Fernández, Enrique Madriguera y Manuel López Ramos. Ha realizado composiciones para guitarra solista, duetos, tríos y otros, donde aplica elementos musicales que van desde los más simples hasta el contrapunto.

Instrumentación: Guitarra Acústica

Forma: Introducción | A A' | B | d.s. al coda.

- ESTRUCTURA TONAL

El Bambuco inicia con una introducción que consta de tres partes: La primera expone el tema principal con una melodía construida sobre la tonalidad de Mi mayor precedida por una respuesta que resuelve sobre la nota La, luego todo esto se repite pero se modifica la respuesta para que termine sobre un armónico en el acorde de Mi mayor. La segunda parte muestra la reexposición del tema en tonalidad de C#m, donde la melodía adquiere un sentido melancólico y a su vez muy romántico que empieza a desarrollarse de forma delicada sobre los acordes de C#m7(9), A(9), D maj7, Emaj7, para dar paso a la tercera parte que comienza en el compás 29 donde se muestra en su totalidad el desarrollo del primer tema y da pie para llegar a la sección A, por medio de un breve puente o intersección que se presenta en el compás 38 sobre el acorde de Si mayor con 11va que pasa por diferentes acordes hasta finalmente llegar al compás 55 donde lo culmina con un acorde de G#7.

En la sección A de la obra el tema modula a la tonalidad de Mi mayor modificando un poco la melodía para que el sentido de melancolía que expresaba al principio se vuelva más alegre pero sin perder su carácter romántico, este nuevo grupo temático se desarrolla hacia el compás 69 donde busca un desenlace de la tensión generada por los acordes de G6 y A9, y lo resuelve con un acorde de Si mayor con 11va en el compás 74, donde se reexpone la intersección realizada anteriormente en la tercera parte de la introducción (desde el compás 38 hasta el 55), y la termina en el compás 91 para finalmente alcanzar una de las partes más importantes de la obra que es el pasaje que comienza en el compás 92. Conformado por acordes como C#m7, C#m7(9), Emaj7, Si mayor con 11va entre otros, este pasaje permite identificar claramente el paso hacia la siguiente parte.

Ubicada en el compás 116, la sección A' muestra claramente que el primer tema de la sección A, fue transportado a la tonalidad de La mayor con el fin de darle otra actitud sin perder la idea central de la composición; hacia el compás 144 se puede encontrar una nueva intersección sobre el acorde de Mi mayor con el cual se acumula tensión para luego resolverla en el compás 160 donde se encuentra un nuevo material temático que comienza con el acorde de Cm7(13) y modula constantemente expresando una idea diferente a la original, que mueve a la obra hacia el compás 175 donde los acordes F#m(11), G#m, A9 y B9 acumulan tensión para identificar claramente que la obra se moverá hacia la siguiente sección.

La sección B que aparece en el compás 179, vuelve a la tonalidad de Mi mayor y retoma el tema original, pero lo modifica sutilmente para insinuar que el diálogo, entre todas las partes que dividen la obra, está en su punto final. Lo

que se pretende con ella es resumir la obra en cuatro partes distintas, la primera aparece en el compás 179 con un acorde E9 y termina en el compás 188 sobre el acorde Amaj7(9), la segunda aparece en el compás 189 sobre el acorde de Mi mayor con un movimiento armónico similar, mas no melódicamente y termina en el compás 197; la tercera empieza en el compás 198 sobre el acorde E9 y termina en el compás 207, y por ultimo la cuarta que empieza en el compás 208 sobre el acorde de Mi mayor y termina en el compás 212 sobre el acorde de La mayor donde permanece hasta el siguiente compás que muestra una última parte donde se hace la reexposición del puente realizado en el compás 38, muestra un aparente final pero que se modifica al encontrar la simbología D.S a la coda.

La obra se repite desde el signo hasta llegar a la coda, que lleva a la sección conclusiva ubicada en el compás 230 donde el autor menciona la despedida y el agradecimiento a este estilo musical por medio de un diálogo de melodías sobre la tonalidad de La mayor y E mayor que finalmente termina en el acorde de Emaj7.

Cuadro 4. Acordes de la obra un Bambuco Enamorado

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
E	A	A	E	E	E	E	A	A	E	E	E	C#m7(9)	A9	A9
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25					
C#m7(9)	A	A	C#m7(9)	A9	A9	DMaj7	EMaj7	EMaj7	DMaj7					
26	27	28	29	30	31	32	33	34						
DMaj7	DMaj7	DMaj7	C#m7(9)	G#m11	F#m7(9,11)	E	C#m7(9)	D6						
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45				
D9	G13	A9	B11	A	F#mMaj7(11)	G#m7(11)	C#m7(9)	A11	A9	A9				
46	47	48	49	50	51	52	53							
F#mMAJ7(11)	F#mMAJ7(11)	G#m6	G#m6	A6(9)	A6(9)	B7(11)	B7(11)							
54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65			
G#7/F#	G#7/F#	EMaj7	E6	E6	E11	E	EMaj7	E13	E	EMaj7	E13			
66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76				
E11(13)	E11	EMaj7	EMaj7	A11	A9(11)	G6	A9	B11	A	F#m Maj7(11)				
77	78	79	80	81	82	83	84	85						
G#m7	G#m6	C#m7(9)	A9	A9	A9	A6(9) / F#	A6(9) / F#	G#m13	G#m13					

86	87	88	89	90	91	92	93	94	95		
A6(9)	A6(9)	B7(11)	B7(11)	E	E	C#m7	C#m7	E Maj7	B		
96	97	98	99	100	101	102	103	104			
GMaj7(13)	GMaj7(13)	A9	A9(11)	C#m7	C#m7	DMaj7(9,13)	E6(11)	A9			
105	106	107	108	109	110	Da Coda					
A9(11)	F Aug Maj7(11)	F Aug Maj7(11)	A9	A9(11)	F Aug Maj7(11)						
111	112	113	114	115	116	117	118	119			
F Aug Maj7(11)	A Maj7	A13	A Maj7 9(11)	A	A	A Maj7	A6	D6 (9)			
120	121	122	123	124	126	127	128	129	130	131	132
A Maj7	A6	A 11(13)	A	A Maj7	A	D9(11)	D	G6	A9(11)	B11	A
132	133	134	135	136	137	138	139	140	141		
B11	A Maj7(9)	A6(9)	E	E Maj7	A11/ E	E13	E Maj7	E6	E11		
142	143	144	145	146	147	148					
E6 A6	E7(9,11)	E11	Cm7(13)	E disminuido, Dm	Eb7(9)	EbMaj7(9)					
149	150	151	152	153	154	155					
C# Maj7	C# Maj7(9)	G#7	Bb 6	D# Semidisminuido	D Maj7(9)	C Maj7					
156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167
C Maj7(9)	Bb Maj7	A9	A9	F#m11	G#m	A9	B9	B9	E9	B/D#	C#m7
168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	
B11	A	A9	A11(13)	A Maj7(11)	E7(11)	E	B / D#	C#m7	B / D#	A	
179	180	181	182	183	184	185	186	187			
AMaj7(9)	A13, A11	A Maj7(11)	A	E9	B / D#	C#m7	B11	A			
188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199
A	A	A	A	A13	E	B / D#	C#m7	B	A	A	A9 / B
200	201	202	203	204	205	206	207	208			
C#m7(9)	A	A	F#m7	G#m13	A9(11)13	B7(9)11	G#7 / F#	G#7 / F#			
209 d.s al coda	⊕ 210	211	212	213	214	215	216				
F#	F Aug Maj7(11)	A	A	A	A	Em7(9) , A9(11)	E				
217	218	219	220	221	222	223	224				
E	E	E	E	E	Em7(9), A9(11)	Em7(9), A9(11)	B, EMaj7				

- ESTRUCTURA RÍTMICA

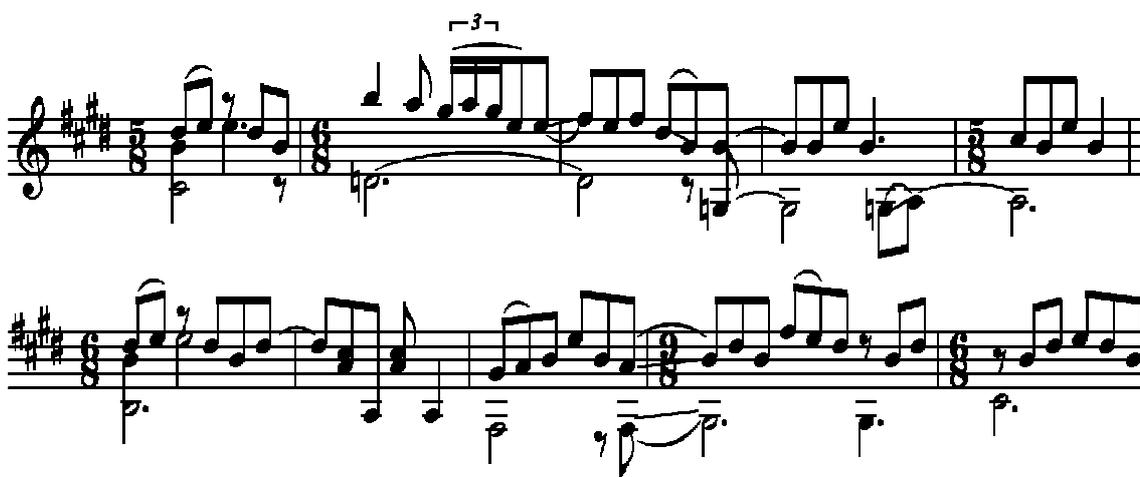
Para la creación de este Bambuco el autor rompió brevemente el uso tradicional del compás a 6/8 y empleó algunas amalgamas para darle un color diferente sin perder el ritmo original de este estilo musical. La obra comienza con una célula rítmica construida por tres corcheas, corchea ligada a una negra y blanca con puntillo ligada a otra blanca con puntillo, termina con una respuesta construida por cinco corcheas, corchea ligada a otra corchea, negra ligada a negra con puntillo para darle un sentido completo a manera de dialogo.

Figura 9. Célula rítmica de la obra Un Bambuco Enamorado



Hacia el compás número 28 se localizan dos negras con puntillo que finalizan la idea central para dar comienzo a la parte que muestra el desarrollo de la estructura rítmica inicial, en la cual aparecen por primera vez las amalgamas hechas por compases de 5/8, 6/8, 5/8, 6/8, 9/8, 6/8, que llevan a la idea principal hacia un grupo de cinco corcheas y un silencio de corchea que permite entender claramente el final de esta introducción.

Figura 10. Ejemplo de amalgamas empleadas en la obra Un Bambuco Enamorado



En el compás 63, 123 y 151 un grupo de seis semicorcheas seguidas por una negra con puntillo fueron empleadas con el fin de culminar una idea central

para poderla ampliar, así también la amalgama que se expuso anteriormente se repite desde el compás 136 y da paso a un pasaje construido por una negra, dos corcheas y una negra sobre el compás 144 que culmina con un grupo de semicorcheas en el compás 151 mencionado anteriormente.

Otra de las partículas importantes en esta obra es el grupo de negras que se insinúa de manera calmada sobre el compás 24 y que luego aparecen en el compás 178 para dar paso hacia la sección B, igualmente en los compases 197, 216 y 220 este grupo muestra que la sección B está por culminar. En contraste a estos grupos lentos y sutiles aparecen los grupos ágiles y dinámicos realizados por tresillos sobre los compases 34, 137, 142, 194, 195 y 196.

Hacia el compás 230 una amalgama compuesta por compases de 4/4, 3/4, 2/8, 4/4, 1/8, 13/16, 16/16, 4/4 en el cual las semicorcheas y las fusas brindan un carácter heroico y veloz, permite guiar al oyente hacia la parte culmine de la obra.

- ADORNOS

Apareciendo por primera vez en el compás número uno, el glissando pretende ser la parte más mínima de la frase con el fin de resaltarla y darle un color moderno, luego se presenta en el desarrollo de la introducción para finalmente formar parte de muchos de los fragmentos de la obra como por ejemplo: dar paso a las amalgamas como también formar parte de ellas, dar mayor expresión a los pasajes, mostrar claramente el inicio de la sección A y A' y por último, ayudar a acumular la tensión sobre las frases que se realizan en la sección B.

Otro de los adornos que fue empleado para enriquecer la sonoridad de esta obra fue el armónico, que aunque sólo se presenta en tres fragmentos, fue suficiente para darle un sentido coherente a la obra. Aparece por primera vez en el compás número once para culminar la respuesta de la segunda pregunta, luego se presenta de forma melódica y termina como acorde sobre el compás 28 para finalizar la variación de esta idea y por último ayuda a culminar toda la obra sobre las notas Si y Fa dando a entender que se desprendió de dos partes de la introducción para luego mostrar que toda la obra fue un desarrollo de ella.

- VELOCIDAD

Durante la obra se manejan tres velocidades distintas, la primera inicia con tempo Moderato que muestra la introducción de una forma calmada y dulce para que el oyente asimile fácilmente el motivo por el cual se moverá toda la obra, la segunda, a la cual el autor llamó tempo Folk Rock, aumenta la velocidad para darle un sentido ágil y alegre que busca aproximarse a la Balada Rock, y por último el cambio de tempo que se presenta en el compás

230, donde el autor baja la velocidad a un Moderato un poco más lento que el primero pero donde el uso frecuente de las semicorcheas y las fusas causan la impresión de que el tempo ha aumentado. Así como fue necesario el uso de tempos distintos para darle un sentido lógico y coherente a la obra, también fue esencial el uso del ritardando para que conecte las secciones de forma natural. Este aparece por primera vez sobre el compás 224 con el fin de conectar sutilmente la sección B con la introducción en el compás 13, y finalmente sobre el compás 242 donde intenta retomar el sentido calmado y dulce del comienzo con el fin de darle mayor expresión al final.

- DINÁMICAS

Las dinámicas aplicadas a esta composición enriquecen su sonoridad y hacen más perceptibles sus diferentes estados anímicos. Es necesario que se interpreten adecuadamente para causar el efecto deseado por el autor.

La obra inicia con un piano pianísimo “dulce” que insinúa el motivo silenciosamente y lo mantiene así hasta el compás 31 donde un crescendo cambia este estado y lo mueve hacia un piano más decidido, con el cual la obra empieza a tomar confianza, hacia el compás 45 otro crescendo muestra que esta sonoridad calmada termina y finalmente busca desahogarse en un forte sobre la sección A donde la obra se muestra en su máxima expresión.

Para lograr identificar el piano del pasaje que permite la transición de la sección A hacia la sección A' se ubicó un decrescendo en el compás 88. Sobre el compás 105 un crescendo despierta la llegada de la sección A' ubicada en el compás 116 que, a diferencia de la sección A está matizada por un piano, esto permite que el oyente logre identificarla claramente. En el compás 132 el crescendo pretende avivar el color de esta sección para guiarla a una de las partes donde el Bambuco se presenta en su máxima expresión. Con el fin de conservar la idea del pasaje anterior un piano en el compás 160 resalta la intersección hacia la sección B, que luego es modificado por un crescendo en el compás 175 para culminar sobre la siguiente sección. El forte en el compás 180 permite diferenciar claramente la sección B y se mantiene de esta manera hasta el compás 224 donde un decrescendo se mezcla con el ritardando para llegar con sutileza a la repetición de la introducción sobre el compás 13. La sección conclusiva sobre el compás 230 es matizada por un forte para darle ese color heroico que finalmente se desvanece gracias a un decrescendo en el compás 142.

- FRASEO

Aunque la mayor parte de la obra no es de carácter virtuoso, es importante que las frases dialoguen naturalmente, por ello se debe tener en cuenta que para la interpretación de este Bambuco se entienda las dos primeras frases, pues estas se presentaran durante toda la obra pero de formas distintas; también

cabe resaltar que al estar construido por frases relativamente cortas, su digitación tiene que ser clara y constante. Se debe tener mucho cuidado con las frases que se presentan en los compases amalgamados pues éstas cambian sutilmente la idea general de este estilo musical y obligan al instrumentista a tener cierto virtuosismo y conocimiento musical.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

La primera dificultad que se puede encontrar se presenta en el compás número 28 ya que los armónicos deben ser tocados casi al mismo tiempo en forma de rasgueo aplicando la técnica que se hace con el plectro en una guitarra eléctrica, hacia los compases 34, 137 y 142 la frase que aparece es difícil de tocar pues esta viene después de un compás a 5/8 y esto causa que la interpretación pierda su uniformidad. Otro punto que se debe tener en cuenta es la apertura y salto de acordes que hace la mano izquierda sobre el pasaje que comienza en el compás 92. También se puede encontrar dificultad sobre el compás 166 donde aparece una melodía que es difícil de tocar por la posición con la cual debe ser ejecutada y por el acorde que la precede, así mismo sobre el compás 187, donde la apertura de la posición y el ligado obligan a los dedos uno y tres a hacer un salto de dos trastes sin dejar de pulsar la cuerda.

Una de las partes mas difíciles de tocar se ubica en los compases 194, 195 y 196 pues las frases por su construcción sugieren que el instrumentista debe tener habilidad y rapidez con los dedos de la mano izquierda para poderlas interpretar correctamente, así mismo sobre los compases 232, 235, 237, 238 y 239, la amalgama y las fusas continuas, dificultan una ejecución clara y constante.

7. 4 ANÁLISIS DE LA OBRA TANGO OCULTO

Composición realizada por Roger Narváez para guitarra acústica en ritmo de Tango, con una armonía moderna y ritmos amalgamados que representan diferentes estados anímicos, con los cuales se pretende dar la ilusión de una discusión entre un hombre y una mujer.

Esta composición surgió por la necesidad de entender de manera más profunda el romance que caracteriza este género, además pretende hacer una aproximación a la música que se compone para ambientar películas, cortometrajes, entre otros.

A diferencia de un tango convencional, la obra no conserva una forma musical estricta, al contrario, está compuesta por diferentes fragmentos que representan las escenas, además, muchos de estos suelen repetirse para dar a entender el dialogo de pregunta y respuesta que hay entre los dos actores; con este sentido de ideas se puede decir que: la primera escena empieza desde el compás 1 hasta el 29 y muestra lo que transcurre antes del encuentro

de la pareja; del compás 30 al 45 se empieza a desarrollar el dialogo y el inicio de la discusión que posteriormente genera cierto tipo de ira en el hombre por sentirse engañado, este sentimiento es representado desde el compás 46 en adelante con algunas repeticiones que muestran a la mujer con deseos de calmarlo. Hacia el compás 58 se muestra que los dos están igualmente irritados y empiezan a intercambiar sus conceptos sin llegar a una solución. Desde el compás 76 se muestra que esta discusión se relaja un poco, aunque todavía es agresiva. Al contrario de lo anterior, en el compás 86 el hombre tiende a calmarse un poco y analizar más detenidamente la situación y en el compás 99 empieza a recordar nuevamente los sucesos hermosos por los cuales atravesó esta pareja. Hacia el compás 107 se representa la falta de confianza que él tiene en ella, esto genera que su tono de voz empiece a cambiar y se vuelva a enojar, repitiéndose la misma situación desde el principio. Sobre el compás 126 la discusión está llegando a su clímax, pero finalmente busca su desenlace en el compás 136 donde el hombre de manera arrepentida pide disculpas por no confiar en su relación y ella lo perdona, volviendo a un estado de tranquilidad por el amor que se tienen.

Para la elaboración de esta obra, el autor tomo como ejemplo el género Rock Progresivo, ya que por su gran variedad de cambios de compás, acordes y melodías, genera diferentes estados de ánimo en el público.

Nro. De Compases: 150

Tonalidad: La menor

Compases: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8.

Dinámicas: Piano, Forte.

Instrumentación: Guitarra Acústica

Forma: Escenográfica

- ESTRUCTURA TONAL

Para la construcción de este Tango, fue necesario emplear en gran parte acordes menores, pues estos generan un ambiente de intriga, suspenso y romance, no obstante, los acordes mayores suelen aparecer para dar un contraste que cree un ambiente de alegría.

La obra se divide en diferentes partes, la primera se expone con los acordes de Am, E, B semidisminuido y tiene su respuesta sobre el compás 10 sobre la misma tonalidad, pero la melodía es modificada bruscamente con el fin de conectar una progresión realizada por los acordes de F#m, D y G#m, con esto se muestra lo que ocurría antes del encuentro de la pareja.

La segunda parte ubicada sobre el compás 30, utiliza acordes como Am7(9), F9(11), G/D, G9 y Bb(11+) con el fin de causar una atmosfera de carácter tranquilo que indica el encuentro y el inicio del diálogo entre la pareja, posteriormente en el compás 46 se ubicó los acordes de Dm y Am7(9) que se intercalan, con el fin de representar las preguntas y respuestas que generarán el conflicto.

La tercera parte se presenta en el compás 58, donde acordes como Am, D6, F Maj7, Esus4 y E, por su sonoridad, permiten representar que la pareja está igualmente irritada, además, el bajo sobre la nota La que aparece y se mantiene desde el compás 76 hasta el 85, no solo relaja un poco la tensión generada anteriormente, también sirve punto de transición.

La cuarta parte se ubica en el compás 86, en la cual los acordes de Am, Em, Dm7(9), C9 y Bb Maj7(11+) por su sonoridad representan el momento en el que el hombre tiende a calmar la situación, luego se puede encontrar, desde el compás 93 hasta 106, que acordes mayores como Bb(13), C9, F Maj7 y F9(13) por su sonoridad más alegre generan una breve tensión que representa una aparente reflexión, así mismo, el acorde como C/E que contrasta con un Dm7(9), sobre el compás 99, permite dar la sensación de algún momento hermoso. También se puede encontrar que el acorde de Dm sobre el compás 107 cambia la sonoridad aumentando la tensión, esto contrasta las partes alegres que se hicieron anteriormente. Sobre el compás 120 los acordes de Bb(13) y Am7(11) permiten conectar la coda y posteriormente llevar la obra hacia su final.

La quinta parte se presenta en el compás 126, en la cual los acordes Dm9, Am9, Em, F9(11) y G muestran el clímax de la discusión, además acordes como Dm7 y Em7, sobre el compás 136, por su sonido romántico, evocan ese momento donde el hombre se arrepiente y pide disculpas, finalmente sobre el compás 147 se encuentran los acordes de E Maj7 y Am9 que representan el momento exacto en donde la pareja se reconcilia.

Cuadro 5. Acordes de la obra Tango Oculito

1	2	3	4	5	6				
E	Am, Dm6(9), Am/E	E, F, E	B semidisminuido,	Em9(9b)/B	Am, Dm6(9), Am/E				
7	8	9	10	11	12	13			
E, F, E	B semidisminuido	Em(9b)/B	Am, E7	Am, E7 (11)	Am	F#m11			
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
F#m11	D/A	A7 Maj7/G#	A7 Maj7/G#	A	A	A	A	F11	F11

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
F11	F11	G9	G9	G9	G9	Am7(9)	Am7(9)	F9(11)	F9(11)	G/D
35	36	37	38	39	40	41	42	43		
G9	Bb(11+)	Bb(11+)	Bb(11+)	Bb(11+)	G7(6)	G7(6)	Dm/A	Dm/A		
44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	
BMaj7(11+)	BMaj7(11+)	Dm	Dm	Dm	Am7(9)	Am7(9)	Dm	Dm	Dm	
54	55	56	57	58	59					
FMaj7(9)(11)	Em7	FMaj7(9)(11)	Em, Am	Am, D6, F Maj7	E sus4, E					
60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	
Am, D6, F Maj7	E sus4, E	Am	Cm6	Dm6	Am	Cm6	Bm6	Am	Cm6	
70	71	72	73	74	75	76				
Dm6	Am	Bm6, Cm6, Am6	F Maj7(11), Am	F Maj7(11), Am	F Maj7, E9	Am9				
77	78	79	80	81	82	83	84			
Am9, F Maj7, E9	Am9	Am9, F Maj7, E9	Am9	Am9	Am9	Am9	Am9			
85	86	87	88	89	90					
Am9	Am, Em	Dm7(9), C9	Bb Maj7(11+), C6, Am11	Bb Maj7	Am, Em					
91	92	da coda	93	94	95	96	97			
Dm7(9), C9	Bb Maj7(11+), C6, Am11		Bb13	Am7(11)	Bb13	Am7(11)	Bb13			
98	99	100	101	102	103	104	105	106		
C9	Dm7(9)	C/E	F Maj7	Em13	Dm9(11)	C/E	F9(13)	G6		
107	108	109	110	111	112					
Dm, Em11	F9, G	Dm, Em11	FMaj7(9), G9(6)	Am, Em11	D9(11), C9					
113	114	115	116	117	118	119	120	121		
Bb, D	F9, G	F9, G	F9, G	F Maj7, E	Am	E Maj7	Bb13	Am11		
122	123	124	125	126	127	128	129			
Bb13	Am(11)	Bb13	C9, Am Maj7	Dm9	Am9	Em	F9(11), G			
130	131	132	133	134	135	136	137			
F9(11), G	F9(11), G	Fm Maj7(11)	Am9, C/E	Dm, Em/G	Am9	Dm7	Em7			
138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	
Dm7	Em7	Dm7, C9	Bb, Dm	F9, G	F9, G	F9, G	Am, E	Am	E Maj7	

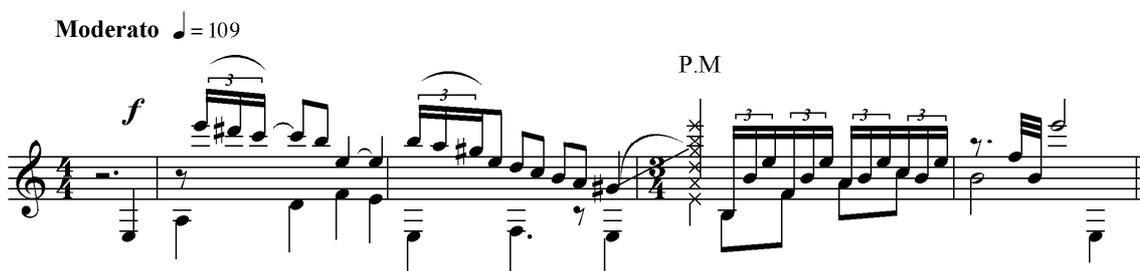
148	149	150
Am9	Am9	Am9

- ESTRUCTURA RÍTMICA

Este Tango rompe por completo el uso constante del compás a 4/4, vale recalcar que éste se presenta en muchas partes para darle cierta estabilidad a la obra, no obstante, es construido por una gran variedad de amalgamas que permiten identificar los diferentes estados de animo.

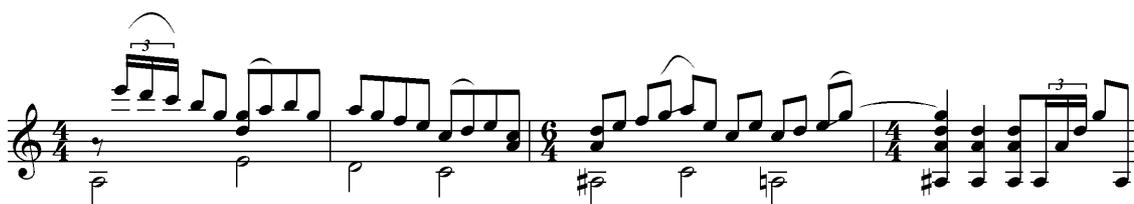
La obra comienza con un bajo, donde su célula rítmica es construida por seis negras, de las cuales la primera inicia en anacruza, luego son precedidas por una negra con puntillo, silencio de corchea y dos negras, para posteriormente encontrar un grupo de cuatro corcheas y terminar sobre una blanca, todas en conjunto brindan estabilidad a la parte melódica que se presenta sobre este fragmento. Por lo general la melodía es construida por tresillos, corcheas, negras, blancas y en ciertas ocasiones por semicorcheas, que permiten agilizar algunas partes.

Figura 11. Célula rítmica de la obra Tango Oculito



Se debe tener en cuenta que este primer fragmento es el que construye la forma de toda la pieza, por tal razón se pueden encontrar secciones en las cuales se reexpone esta célula rítmica pero de una manera diferente como por ejemplo en los compases 86, 107, 109 y 111.

Figura 12. Reexposición de la célula rítmica de la obra Tango Oculito



mismo se utilizan para dar introducción a algunas ideas como por ejemplo en el compás 75 y finalmente para apoyar ciertos fragmentos, donde se vuelven motivos independientes, como por ejemplo en el compás 76.

Se debe mencionar que el efecto causado, en este caso, por la mano derecha (palm mute) también fue necesario para dar un color moderno, se lo empleó en los compases 4 y 8 para representar el inicio de la historia en cada uno de los personajes.

Los armónicos también enriquecen el color de la pieza, pero sin saturarla, es por ello que su uso no es muy frecuente, con ello se puede entender que algunos enriquecen la melodía, mezclándose entre las notas que la construyen, como por ejemplo en los compases 55 y 57; igualmente son empleados para culminar algunas frases, como se puede apreciar en el compás 61, también para terminar un fragmento o idea larga como es el caso en el compás 125 y finalmente para culminar toda la obra de manera muy romántica, presentando la reconciliación de la pareja.

Finalmente otro de los adornos que a diferencia de los anteriores si es muy frecuente, dado que permite conectar muchas de las melodías durante toda la obra, como se puede apreciar en los compases 3, 7, 17, 54, 55, 56, 75, 88, 92, 113, 117, 127, 132, 134, 141 y 145 es el glissando, este enriquece todo el color de la pieza permitiendo que muchas frases no suene de manera mecánica.

- VELOCIDAD

La obra maneja diferentes velocidades no solo para facilitar la ejecución de ciertos pasajes complejos sino también para permitir que las escenas adquieran más relación con el comportamiento que los personajes tienen en momentos determinados.

La pieza inicia con tempo Moderato, a continuación se observa que sobre el compás 13, se aumenta la velocidad para lograr conectar las frases de manera dramática y también para mostrar que los dos personajes estaban apresurados por verse, sobre el compás 21 un ritardando representa el momento exacto donde la pareja deja de correr para poder saludarse y finalmente dialogar, esta escena inicia con un tempo más lento sobre el compás 30, para dar a entender que el diálogo transcurre de manera calmada y sutil, además sobre el compás 36 un ritardando termina con esta idea y la reexpone nuevamente, posteriormente la calma se verá opacada, ya que sobre el compás 46 otro cambio de velocidad las transforma y la escena se torna más agresiva manteniendo la discusión de esta manera hasta el compás 74, donde un ritardando que no baja mucho la velocidad, no solo baja sutilmente el sentido de agresividad en la discusión, también permite facilitar la ejecución de este fragmento de la pieza. Hacia el compás 125 aparece un ritardando que permite bajar la velocidad sutilmente, para facilitar la ejecución sobre el compás 126 y

el último se presenta en el compás 147 para dar la idea de que la pareja finalmente pudo solucionar sus problemas.

- DINÁMICAS

Las dinámicas que se emplearon para esta composición no solo tienen como función enriquecer la sonoridad de la obra sino también conectar las escenas de manera natural.

La obra inicia con un forte, para generar concentración en el público, luego hacia el compás 26 un decrescendo conecta la escena de introducción con un piano en el compás 30 que manifiesta el encuentro y el diálogo entre la pareja, luego en el compás 44 aparece un crescendo que intenta relacionar el comienzo de la ira del hombre, este sentimiento es representado por un forte en el compás 46. Sobre el compás 85 un decrescendo intenta calmar un poco ese sentido de rabia y lo lleva hacia un estado de reflexión que es representado por un piano en el compás 86. En el compás 105 un crescendo pretende mostrar que la ira se vuelve a incrementar, estallando nuevamente sobre un forte en el compás 107. A diferencia de los otros, el forte ubicado sobre el compás 136 pretende mostrar un grito de disculpas y arrepentimiento, que finalmente permite solucionar la discusión llegando al estado de calma que en este caso es representado por un decrescendo sobre el compás 147.

- FRASEO

Esta obra por su construcción no debe ser vista como una sola pieza, sino como partes desiguales que se desarrollan de formas distintas y que construyen un diálogo, es decir, debe ser vista como si fuese un guión cinematográfico compuesto por diferentes libretos.

La obra debe ser muy bien interpretada, pues de no ser así muchas de las ideas no representarían las ideas para las cuales fueron compuestas, la mayoría de sus frases obligan a tener mucha concentración y relajación, además la respiración debe desempeñar un papel muy importante, ya que esta permite transmitir correctamente los estados de ánimo por los cuales atraviesa la pieza.

Es necesario que en el inicio se entienda claramente la primera frase, pues a partir de ella toda la obra se va a desarrollar, en primer lugar se deben entender las frases de forma individual, ello permite que el instrumentista entienda todas las partes que conforman la pieza, para que posteriormente sea bien ejecutada, así mismo se debe tener muy claro los cambios de velocidad y compás, pues estos tienden a modificar un poco la estabilidad por la cual se mueve la obra, causando cierta confusión en el momento de interpretarla, para ello se debe tener muy claro el entendimiento de las formas musicales, así como también poseer un cierto virtuosismo sobre el instrumento.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

Las dificultades que se presentan en la obra son muy diversas, entre ellas se encuentra el manejo de los ligados, ya que deben sonar de manera clara y continua, un claro ejemplo se puede apreciar en los compases 107, 108, 109, 110 y 111 donde la posición de los acordes dificulta la ejecución realizada por el dedo uno de la mano derecha.

También se puede encontrar dificultad sobre el compás 12 ya que la frase, no solo por su velocidad, sino también por el rango que cubre en el diapason, ya que va desde el traste 10 hasta el 2, es muy compleja de tocar. Otro problema que se puede presentar es el manejo de los armónicos en los compases 54 y 57 pues estos se mezclan con las demás notas, confundiendo la ejecución en el instrumento.

Sobre los compases 75, 77, 79, 117, 118, 132, 145 y 146 la frase es un poco compleja de tocar, tanto por su velocidad como por la apertura que exige de la mano izquierda, además los saltos sobre el diapason también dificultan su ejecución. Otro obstáculo se presenta en el compás 85 porque, para poder generar continuidad a la frase es necesario moverse sobre los compases 15 y 17.

Finalmente se puede encontrar que sobre los compases 99, 100, 101 y 102 las posiciones en la mano izquierda son inusuales y además la digitación de la mano derecha no lleva una secuencia continua y esto genera un poco de confusión en el momento de interpretar la pieza.

7.5 ANÁLISIS DE LA OBRA REQUIEM (Am)

Composición realizada por Roger Narvéez para guitarra eléctrica, violín, viola y violonchelo, creada con el fin de conectar las obras Tango Oculto y Amalgama, esta intersección representa un paso de la vida hacia la muerte, construida por una armonía disonante que no está sometida a tecnicismo de construcción.

Aunque la armonía procura llegar a la tonalidad axial es difícil percibir cuándo es el momento exacto en el que ésta se presenta, en esta intersección se pueden encontrar acordes como Am, C#m9, Bb, Gm, F, Em, Dm, B semidisminuido, D#m, G#m, CMaj7, B, G y otros como el acorde de Mi mayor el cual es usado para acumular la tensión sirviendo como puente estilístico entre esta introducción y la obra Amalgama.

El empleo de un tempo moderato fue necesario, pues éste debe marcar la métrica de la obra que se presentará después, además el compás a dos cuartos permite identificar dónde empezará la segunda sección de la obra Amalgama. Por lo general las figuras de blanca, negra con puntillo, negra y corchea construyen toda esta introducción, aunque figuras como los tresillo y seisillos aparecen en menor medida, pueden ser vistos como pequeños

adornos y como puntos que agilizan y cambian un poco esa monotonía que tiende a presentarse por el uso frecuente de las figuras anteriormente mencionadas.

El empleo de las dinámicas en esta intersección sirve para conectar las ideas de las obras que la rodean, es decir, el piano conecta la obra Tango oculto, pues este termina muy sutilmente, y el crescendo sobre le compás 16, 17 y 18, permite que la sonoridad se torne más agresiva generando tensión en el oyente para posteriormente resolverla sobre la primera sección de la obra Amalgama.

El fraseo no presenta mayor dificultad, solamente se debe tener en cuenta que las notas deben ser muy ligadas, pues esto permite que la sonoridad se mantenga sin interrupciones.

Nro. De Compases: 88

Tonalidad: LA Menor

Compás: Dos cuartos

Dinámicas: Piano, Forte.

Instrumentación: Guitarra eléctrica, violín, viola, violonchelo.

7.6 ANÁLISIS DE LA OBRA AMALGAMA (Am)

Composición realizada por Roger Narvárez para dos guitarras eléctricas, bajo y batería; con cinco secciones que se conectan entre sí, en las cuales se toma como ejemplo ritmos progresivos empleados en el Rock y el Metal, en este sentido, se puede decir que las influencias de bandas como Dream Theater y Angra han aportado gran cantidad de ideas para esta composición.

Por la complejidad técnica de la obra, el autor tomó como herramienta la secuencia midi, con el fin de tener un acompañamiento exacto que no genere ningún tipo de error instrumental, así como también, para aprovechar los recursos que la tecnología ofrece a nivel musical en la actualidad.

Teniendo en cuenta que para el compositor la amalgama no solo puede ser vista como una forma de construcción musical, sino también, como la unión o mezcla de elementos de naturaleza distinta, se puede entender que la obra representa el conflicto que existe en el interior de los seres humanos, es decir la batalla que existe entre el bien y el mal.

Nro. De Compases: 249

Tonalidad: La menor

Compás: Amalgamado

Instrumentación: Dos guitarras eléctricas, bajo y batería.

Forma: Cinco Secciones.

- ESTRUCTURA TONAL

La sección uno, representa un conflicto entre el bien y el mal, ubicada desde el compás 1 hasta el 41, retoma la temática expuesta en Réquiem y la expone sobre los nuevos instrumentos, generando mayor fuerza en el sonido, su tonalidad axial es La menor y sirve como introducción de toda la obra, es construida por acordes como Am, Dm, C#m, Bbm, G, F y finalmente el acorde de G#m que acumula la tensión para ser resuelta posteriormente en la siguiente sección.

La segunda sección, desde el compás 42 hasta 69, presenta el primer cambio de ambiente que manifiesta la diferencia entre el bien y el mal, realizada sobre la misma tonalidad, en ella se encuentran modulaciones constantes como por ejemplo sobre la tonalidad de F#m y Dm, además el contraste de acordes como G#m permite que la obra adquiera un color diferente.

La tercera sección muestra un color diferente, aunque aún es realizado sobre la tonalidad de La menor, las modulaciones que se presentan permiten que la melodía se pueda mover por diferentes lugares. Esta sección se divide en varias partes, la primera se la encuentra desde el compás 70 hasta el 74 manteniendo la tonalidad axial. La segunda parte ubicada desde el compás 75 hasta el 85 modula a la tonalidad de Re menor, en la cual la dominante cambiada a La mayor sirve como eje central para el movimiento de la melodía dando un color un poco oriental. La tercera parte ubicada desde el compás 86 hasta el 101 también mantiene la tonalidad en Re menor y se mueve por los acordes de C, Bb, Am y Dm9; finalmente la última parte se ubica desde el compás 102 hasta el 113, está presenta una de las partes más importantes de la obra ya que conecta la siguiente sección, en ella se presentan acordes como Fm9, Cm, Db9 y Eb que permiten modular a las tonalidades de Ebm (compás109) y a Cm (compás110) y posteriormente acordes como Cm, Dm, G y Ab que finalizan esta parte y dan paso a la sección más importante.

La sección cuatro se presenta desde el compás 114 hasta el compás 203, y al igual que la anterior también es conformada por diferentes partes: La primera se ubica desde el compás 114 hasta el 128, en ella la tonalidad de Cm es el eje central para que acordes como Ab, Bb, Gm, Dm y Eb soporten el movimiento de la melodía; la segunda parte se presenta desde el compás 129 hasta el 152 en ella la tonalidad de Ebm, al diferenciar la sonoridad, permite representar el contraste que hay entre el bien y el mal. Hacia el compás 153 se puede encontrar la tercera parte, que otra base para la melodía, ésta se presenta sobre la tonalidad de Em, con acordes como G, F#m y Em; la

tonalidad de C#m (compás 158), con los acordes Cm, G#m, Am, F#m y D; la tonalidad de C (compás 168), con los acordes de G, Dm7, C y Bb; y finalmente un cromatismo que se presenta desde el compás 176 compuesto por las tonalidades de G, F#, F y C en donde acordes como C, B, Bb, Am, F#m, Bm y Gm sirven para soportar el movimiento melódico. La última parte se presenta desde el compás 181 hasta el 203, es conformada por la tonalidad de Cm (compás 181) con acordes como Cm, Bm, Abm, Gm, Dbm, Cm y Am7; la tonalidad de D#m (compás 187) con los acordes D#m, B7, E y BMaj7; la tonalidad de E (compás 194) con los acordes E, A y D#m; la tonalidad de Eb (compás 196) con el acorde de Dm; la tonalidad de F#m (compás 197) con los acordes G#m7 y Dm Maj7; finalmente se puede encontrar las tonalidades de Cm y Ebm que desempeñan un papel importante en la transición hacia la última sección.

La sección cinco se encuentra en el compás 204 y va hasta el final, también es dividida por diferentes partes que están distribuidas de la siguiente manera: la primera se ubica desde el compás 204, retomando el tema hecho en el compás 114 su tonalidad se centra en Cm hasta el compás 216. En el compás 217 se presenta la segunda parte en la cual la tonalidad de Eb cambia el color de la obra y le da un sentido de alegría que representa la victoria del bien sobre el mal, en ella se puede encontrar acordes como Eb, Bb, Cm y Ab. La tercera y última parte retoma la mezcla entre las tonalidades de Cm y Ebm con el fin de contrastar nuevamente el conflicto que el hombre siempre ha tenido acerca de lo bueno y lo malo.

- **ESCALAS EMPLEADAS**

Las escalas empleadas para elaborar los solos en esta obra no solo fueron utilizadas para construir una melodía sino también para enriquecer la sonoridad y la armonía de la misma. Además se debe mencionar que sobre las escalas también se aplicaron arpeggios que sirven como apoyo a las melodías.

Cuadro 6. Escalas empleadas en los solos de la obra Amalgama.

SECCIÓN	TIPO DE ESCALA	MODO	COMPASES
1	Dm Melódica	Locrio	1 hasta 16
	Am Natural	Eólico	17 hasta 41
2	Am Armónica con D#	Eólico	42 hasta 44
	F#m Melódica	Eólico	46 hasta 49
	Am Armónica	Dórico	50
	Dm Armónica	Dórico	51 hasta 53
	Am Armónica con D#	Eólico	54 hasta 57

2	Dm Armónica	Eólico	58 hasta 63
	Am Armónica	Eólico	64 hasta 69
3	Dm Armónica	Mixolidio	75 hasta 84
	Dm Natural	Lidio	85
	F Mayor	Jónico	96 hasta 100
	Dm Natural	Eólico	101
4	Cm Natural	Eólico	114 hasta 128
	Cm Armónica	Eólico	129 hasta 133
	Ebm Armónica	Eólico	137 hasta 138
	Em Natural	Eólico	154 hasta 157
	C mayor	Jónico	166 hasta 173
	C Penta tónica	Jónico	174 hasta 175
	Eb mayor	Jónico	217 hasta 232

- ESTRUCTURA RÍTMICA

Los compases empleados en esta composición son muy variados, pues una de las características en este estilo musical, es romper los esquemas rítmicos que por lo general construyen la mayoría de composiciones. En este sentido de ideas se puede decir que la obra inicia con un compás a 2/4, construida en su mayor parte por figuras de negra y blanca, para mantener al público concentrado en un solo estado rítmico, posteriormente hacia el compás 42 se empieza a manifestar la primera amalgama construida por los compases de 2/4, 5/8, 6/4 y 4/4, que sirve como punto de partida para el desarrollo de todas las ideas que se presentan sobre la sección número dos, ésta se repite sobre los compases 54, 58 y 64.

Figura 14. Célula rítmica empleada en la obra Amalgama.



Otras amalgamas que se pueden encontrar son las siguientes: desde el compás 82 hasta el 85 construido por compases de 2/4, 3/16, 5/16 y 2/4; desde el compás 89 al 90 construido por los compases de 3/16 y 5/16; desde

el compás 138 hasta el 153 con compases a 6/4, 3/8, 5/8, 3/8, 5/8, 6/8, 4/8, 6/8, 4/8, 6/8 y 2/4; y finalmente la amalgama realizada por los compases de 3/4, 2/4, 1/4, 3/8, 1/4, 5/8, 3/4, 2/4, 1/4, 3/8, 1/4, 7/8, 4/4, 3/8 y 5/4.

No sólo se presentan amalgamas, pues compases a 4/4 generan cierta estabilidad a la obra, así como también un buen apoyo para las partes donde los solos hechos por la guitarra se destacan, estos compases se los puede apreciar desde el compás 70 hasta el 81, del 86 al 88, del 91 al 137, del 154 al 180 y finalmente del 198 hasta el 249.

Vale recalcar que no sólo los cambios de compás generan un efecto amalgamado, también pueden ser contruidos por conjuntos de figuras sobre un compás, como por ejemplo en los compases 102, 103, 104 y 105 donde figuras como la semicorchea y la corchea generan este efecto.

Figura 15. Segunda célula rítmica empleada en la obra Amalgama.



- ADORNOS

Aunque no muy frecuentes, los armónicos enriquecen la sonoridad de la pieza, aparecen en diferentes partes como por ejemplo; un armónico natural en C, sobre los compases 40 y 41, realizado en conjunto con un vibrato en el trémolo, que posteriormente desciende para bajar a la nota D y regresa. Otros tipos de armónicos que se presentan son los artificiales, sobre las notas C# y C respectivamente, que finalizan la frase en los compases 68 y 69 para poderla conectar con la sección tres, así mismo, uno ubicado en el compás 138 sobre la nota Bb que conecta a un cambio de ritmo en el compás 138 y otro ubicado sobre la nota Eb, en el compás 228, que liga dos ideas diferentes. Finalmente un Armónico Tapped¹⁴ en el compás 108 que conecta dos frases distintas.

También se hizo el uso de los Bends que cumplen la función de enriquecer la melodía dándole más textura y expresión estos se encuentran distribuidos sobre los compás 12 sobre la nota C subiéndola un tono, también se los puede encontrar desde el compás 18 hasta el 21 sobre la nota G para subirla un tono. Con la misma idea de construcción melódica se puede saber que todos los armónicos de la pieza le suben un tono a la nota que se pulsa, en conclusión el resto de Bends se pueden apreciar en los compases 28, 32, 36, 99, 169, 171,

¹⁴ Harmonic Tapped: Armónico realizado por medio de un pequeño golpe sobre el traste de la guitarra, en el que se procura pulsar brevemente la cuerda.

174, 212, 242 y 244, sobre las notas A, D, D, G, D, A, D, F, F y Eb respectivamente.

De igual manera, el glissando fue empleado para enriquecer la melodía o escala, como se puede apreciar en los compases 6, 95, 96, 98, 100 137 138 170 171 172 174 175 216, 220 221 226, 227, 234, 236, 238 y 240, además genera efectos sonoros muy atractivos cuando es realizado sobre dos notas al mismo tiempo como por ejemplo en los compases 93 94, 106 y 107.

- VELOCIDAD

La obra se mantiene sobre un tempo moderato que no cambia en ningún momento, por lo contrario, los cambios de velocidad son causados por el manejo de las figuras rítmicas que conforman la obra, como por ejemplo sobre la primera sección las figuras de blanca reducen drásticamente la velocidad que se verá en la sección dos. Otro ejemplo se puede apreciar en los compases 42 y 43 donde las semicorcheas aumentan velocidad y los tresillos de semicorchea dan al sensación de la duplicarla.

También se debe rescatar que figuras como el seisillo permiten generar velocidad en partes importantes de la obra, como por ejemplo, en el inicio de la sección cuatro, ubicada en el compás 114, y la sección 5 sobre el compás 204, también se debe mencionar figuras como la fusa que, a pesar de no aparecer frecuentemente, permiten enriquecer el ritmo de ciertos fragmentos, un claro ejemplo se lo puede apreciar desde el compás 70 hasta el 73.

- FRASEO

La obra está compuesta por melodías de diferentes dimensiones, es decir existen unas muy cortas e independientes que en conjunto conforman partes muy amplias, como sucede en la sección dos; también se debe mencionar que hay unas muy largas que permiten identificar muchas partes de la obra y que suelen servir como puentes estilísticos para conectar las secciones como por ejemplo desde el compás 75 hasta 85, y por último se debe mencionar que también hay grupos de frases que construyen las partes más grandes de la obra, que en este caso son los solos de guitarra, ubicados desde el compás 114 hasta el compás 132, otro desde el compás 154 hasta el 180, y el último desde el compás 217 hasta el compás 233, se debe tener en cuenta que, por la agilidad de la obra, las frases deben ser bien interpretadas sino se perderán las ideas.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

La velocidad de la obra obliga al instrumentista a tener agilidad con ambas manos con el fin de ejecutar correctamente las frases, con ello se puede encontrar dificultades sobre los compases 43, 50, 51, 55, 65, 96 y 97.

Los saltos de posición y de cuerda sobre los compases 46, 101, 133, 134, 134, 136, 138 y 140 generan dificultad en la ejecución, al igual que la posición de la mano izquierda sobre los compases 76, 78, 80 y especialmente en el compás 108 ya que la posición en que queda la mano derecha (sobre el diapason) dificulta la ejecución del armónico y obliga a realizarlo jalando la cuerda con el dedo medio de la mano.

Existen partes en donde la velocidad, apertura y posición se presentan al mismo tiempo incrementando el nivel de dificultad, los ejemplos más concretos se presentan en los solos de guitarra; el primero sobre la primera parte de las secciones cuatro y cinco, y el segundo esta ubicado desde el compás 154 hasta el compás 167.

7.7 ANÁLISIS DE LA OBRA TEARS OF BLOOD (Dm)

Composición realizada por Roger Narváez para dos guitarras eléctricas, bajo y batería; con 6 secciones diferentes en las cuales se procura construir un formato más sencillo de entender, para ello se pensó en un tipo de composición en la cual la guitarra uno, siempre sea el instrumento protagonista, siendo acompañado de la guitarra dos, la cual en momentos forma parte del protagonismo ya que construye otra melodía elaborada por tercercas o quintas. Para su elaboración se tomó como ejemplo al guitarrista Kiko Loureiro en su álbum "No Gravity".

Lo que esta obra representa es un sentimiento de tristeza y a la vez de alegría, por el hecho de haber atravesado una de las etapas en la vida del compositor, que en este caso es la culminación de su primera carrera musical; para lograr manejar este sentimiento de manera simple y que no sature el oído, no se usa compases muy complicados, pues mucho del ambiente se enriquece por la armonía y por la melodía que se construye sobre ella.

Nro. De Compases: 162

Tonalidades: Mi menor, Re menor y Do menor

Compás: Cuatro cuartos

Instrumentación: Dos guitarras eléctricas, bajo y batería.

Forma: Seis Secciones.

- ESTRUCTURA TONAL

La sección uno, ubicada desde el compás 1 hasta el 27, procura desarrollar el tema de forma natural, para ello ha sido dividida en diferentes partes, la primera desde el compás 1 hasta el 8, muestra la frase que da pie para la

elaboración de toda la obra; está sobre la tonalidad de Em y es construida por los acordes de Em7, Em7(11), D y C; la segunda parte va desde el compás 9 hasta el 18, en ella, el acorde de FMaj7(13), ubicado en el compás 13, permite modular a Dm, el cual se convierte en la tonalidad axial para el desarrollo de la melodía, en la mayor parte de la obra, aquí se pueden encontrar acordes como Bb9, C9 y Dm7. La tercera parte modula a la tonalidad de Cm, se ubica desde el compás 19 y finaliza en el compás 26, en ella se puede encontrar acordes como Ab, Gm, Fm y el acorde de AbMaj7 el cual permite la transición a la siguiente sección.

La sección dos, sobre la tonalidad de Cm, se divide en dos partes, la primera se ubicada desde el compás 27 hasta el 34, y es construida por acordes de Cm, Ab y Bb; la segunda parte empieza en el compás 35, modula a la tonalidad de Dm sobre el compás 39 y es construida por acordes como Bb, C y Dm.

La tercera sección, mantiene el centro tonal en Dm, se divide en dos partes iguales, la primera desde el compás 43 y la segunda sobre el compás 59, construidas por los acordes Dm, C y Bb, brindan una base firme para que el primer solo de guitarra pueda moverse de manera natural sobre la tonalidad.

La sección cuatro, presenta una introducción que va desde el compás 75 hasta el 90 y expone el nuevo grupo temático que sirve para la creación del segundo solo principal, es conformada por los acordes Dm y Bb. La parte principal de esta sección inicia en el compás 91, donde el nuevo grupo temático, realizado por las dos guitarras, busca su desarrollo sobre el compás 99 y es acompañado por los acordes Dm, Bb9, Bb9(11), Dm9, Bb7(9), sobre el compás 115 se puede encontrar que los acordes de Gm, Am, Bb, C y Am7 aunque no afectan la tonalidad axial, cambian el color de este fragmento, con el cual el compositor quiere representar la melancolía que siente por culminar otra etapa de su vida.

La sección cinco inicia en el compás 132, en ella se presenta una nueva idea con la cual se hace una aproximación al primer grupo temático de la obra, esta es construida por los acordes de Bb9, C9, Gm9, Am y Gm7(9)(11), también se puede apreciar que sobre el compás 149 los acordes de Db y Eb permiten la breve modulación a la tonalidad de Fm con el fin de conectar esta sección con la siguiente.

La última sección de la obra se presenta en el compás 151 sobre la tonalidad de Dm, es construida por los acordes de Dm, Bb y C que modulan a la tonalidad de Cm sobre los acordes Ab, Bb y Cm, posteriormente se puede encontrar sobre el compás 161 que el acorde de Cm por carecer de una tercera permite modificar el ambiente, ya que la melodía realizada por la guitarra, cambia la escala de menor a mayor, enriqueciendo la sonoridad del final y causando un efecto impredecible para el público.

- ESCALAS EMPLEADAS

Las escalas que se emplean en esta obra son muy sencillas de interpretar, no sólo por las posiciones que las construyen sino también por el soporte armónico.

Cuadro 7. Escalas empleadas en los solos de la obra Tears Of Blood.

SECCIÓN	TIPO DE ESCALA	MODO	COMPASES
1	Cm Natural	Eólico	19 hasta 26
2	Cm Natural	Eólico	27 hasta 38
	Dm Natural	Eólico	39 hasta 42
3	Dm Natural	Eólico	43 hasta 74
4	Dm Natural	Eólico	75 hasta 114
	Dm Natural	Mixolidio	115 hasta 131
5	Fm Natural	Frigio	149 hasta 150
6	C Mayor	Jónico	161 hasta 162

- ESTRUCTURA RÍTMICA

Esta obra esta escrita a un compás de cuatro cuartos, con el fin de generar estabilidad para permitir que la melodía se mueva libremente. Inicia con tema expuesto por cuatro semicorcheas, una negra y una blanca, que será reemplazada por figuras como la corchea y la semicorchea en el compás 4 y posteriormente da paso a un conjunto de semicorcheas que presentan el desarrollo del tema.

Las figuras de tresillo se presentan sobre la melodía con el fin de ampliar el rango de notas que se pueden interpretar en un fragmento o escala, como se puede apreciar en los compases 32, 38, 44, 48, 100 y 104; con el mismo sentido de ideas se puede mencionar que el uso frecuente del seisillo permite agilizar algunos fragmentos ya que la obra, en ciertos momentos, se vuelve un poco lenta, un claro ejemplo se puede apreciar sobre los compases 36, 40, 54, 58, como también desde el compás 66 hasta el 74, sobre los compases 94, 96, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121 y finalmente en el compás 146.

Se debe mencionar que el quintillo también aparece sobre el compás 118 y 119 no sólo para conectar las frases realizadas por la guitarra, sino también, para facilitar la ejecución de las mismas, puesto que por su velocidad generan cierto grado de dificultad si continuaran construidas por los seisillos.

Las fusas también son empleadas en la obra con el fin de enriquecer sutilmente ciertas frases, estas se localizan en los compases 8, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 23, 133, 135, 136, 137, 104, 142, 143 144, además se debe resaltar que pueden servir como puente entre las frases, como por ejemplo en el compás 25, donde es empleada para dar la entrada a la respuesta, enriqueciendo el ritmo de esta sección. Uno de los fragmentos más importantes donde aparece es en el compás 149 ya que forma parte del solo y culmina la idea conectándola con la sección número seis. Finalmente se puede encontrar la semifusa sobre el compás 161, con la cual el autor explica que las etapas de la vida pasan rápidamente.

Para la elaboración de la obra también fue necesario el uso de algunas amalgamas con el fin de permitir que ésta adquiriera un ritmo diferente, se pueden encontrar unas muy sutiles, como por ejemplo en el compás 27, 31 y 38, así como unas más complejas formadas por los compases de 5/8, 2/4, 9/16, 7/16, 5/8, 2/4, 9/16, 7/16, 5/8, 2/4, 9/16, 7/16, 5/8, y 2/4 que se presentan sobre toda la introducción de la sección cuatro, que se ubica en el compás 75.

Figura 16. Amalgama empleada en la obra Tears Of Blood.



Hay partes interesantes en las cuales las figuras construyen una síncopa agradable sin necesidad de usar amalgamas, como por ejemplo en el compás 132 donde la parte rítmica de los instrumentos acompañantes cambian el sentido monótono y lo construyen con figuras como corchea con puntillo, semicorchea ligada a corchea, corchea ligada a semicorchea, y corchea con puntillo ligada a negra.

Figura 17. Síncopa empleada en la obra Tears Of Blood.



- ADORNOS

Entre los componentes que enriquecen la pieza se encuentran los armónicos, en esta caso el armónico natural, se presenta en el compás 41 sobre la nota A, y el segundo en el que se ejecutan dos armónicos al mismo tiempo sobre las

notas D y A, aparece en el compás 42. Los armónicos artificiales también son empleados en la obra, aparecen por primera vez en el compás 42, sobre la nota Bb dando, como resultado un sonido en la nota D, además el trémolo lo enriquece por medio de un vibrato que con el mismo sentido de ideas se repite en los compases 114 y 138.

El Bend también fue empleado para lograr una mayor textura y expresión en la melodía, aparece por primera vez en el compás 17, así mismo sobre los compases 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 34, 43, 44, 45, 47, 48, 46, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 100, 105, 122, 123, 124, 128, 146, 147, 157 y 160.

El glissando no sólo es empleado para enriquecer las melodías sino también para facilitar la interpretación y ejecución de algunos fragmentos como por ejemplo, en la frase que brinda la idea principal para toda la composición, ésta se ubica sobre el compás número cinco.

- VELOCIDAD

La obra está compuesta por diferentes velocidades que enriquecen las secciones y permiten generar ambientes diferentes, con esta idea se puede decir que: la obra inicia con un tempo moderato suave, éste permite que la introducción sea muy romántica y sutil, posteriormente, sobre el compás 25, se puede encontrar el primer cambio de velocidad, aquí aparece un tempo más rápido, al que el autor llamó heavy rock, éste permite que la obra desarrolle el tema inicial con un sentido más agresivo, hacia el compás 41 se puede encontrar un aumento mínimo de la velocidad que permite que los solos de guitarra adquieran la sonoridad peculiar de este género musical, posteriormente se ubica un ritardando sobre el compás 130 que cambia el ambiente para mover la obra hacia su parte terminal, con la misma idea se presenta un último ritardando sobre el compás 158 que culmina la obra de manera sutil y romántica.

- FRASEO

La obra por lo general no es de carácter virtuoso pero es importante que para su interpretación se entiendan las frases expuestas desde el compás 4 hasta el 8, pues estas permiten identificar la idea general que construye la obra, también cabe resaltar que al estar construida por fragmentos muy largos, que en este caso son los solos de guitarra, su digitación tiene que ser clara y constante.

- DIFICULTADES TÉCNICAS

La primera dificultad que se puede presentar se ubica sobre el compás 60 ya que los bends obligan a hacer salto de cuerda y además deben ser ejecutados

de manera constante para no perder la idea de la frase. Otro problema se ubica desde el compás 67 hasta el 74, y del compás 107 hasta 108, pues la velocidad de los arpegios tiende a confundir las notas que se deben ejecutar.

Se debe tener mucho cuidado con las frases que se presentan desde el compás 75 hasta el 90 pues éstas por su acentuación confunden un poco su fraseo. Finalmente los saltos en el diapasón también suelen generar algún tipo de dificultad, un claro ejemplo se aprecia desde el compás 113 hasta el 114, ya que la mano inicialmente está sobre el traste 20 y rápidamente debe pasar al traste 2, así mismo se pueden encontrar que saltos de cuerda que dificultan la ejecución, como se puede apreciar desde el compás 151 en adelante.

8. CONCLUSIONES

- La transcripción permite entender de una manera más clara la estructura y la forma de construcción de una composición, enriqueciendo su ejecución e interpretación, ya que el instrumentista o compositor logra memorizar fácilmente mayor cantidad de fragmentos que construyen la obra musical.
- La mejor manera de tocar pasajes complejos, es analizándolos a fondo para poder entender completamente su ritmo, fraseo, armonía y otros elementos que mejoran y facilitan su ejecución, esto permite que el cerebro procese esta información de manera clara, además de que genera mayor concentración en el instrumentista al momento de interpretar una obra.
- Pese a que algunos investigadores, como por ejemplo José Ignacio Perdomo, Javier Ocampo López y Guillermo Abadía, han investigado el origen del Bambuco obteniendo diferentes resultados, se ha llegado a la conclusión, que su nacimiento fue el resultado de una fusión racial entre los indígenas, los españoles y los esclavos provenientes de África.
- A pesar de que se han hecho muchas investigaciones, se pudo deducir que, el origen de los términos Bambuco y Tango aún es incierto, por lo tanto hasta que no se encuentre documentación o antecedentes que sean exactos, cada investigador puede generar sus propias conclusiones.
- Pese a que el origen del Bambuco y el Tango es incierto se debe tener en cuenta que, tanto países europeos como africanos han aportado en su desarrollo musical, ya sea desde el punto de vista armónico o melódico.
- De acuerdo a varias investigaciones musicales se pudo deducir que de una u otra forma los ritmos africanos han enriquecido la gran variedad de estilos que se han generado en la música latinoamericana.
- La relajación y la respiración permiten dar mayor velocidad y fluidez en fragmentos complejos.
- Dinámicas como el piano permiten que el instrumentista relaje sus manos generando mayor rapidez y fluidez en fragmentos complejos.

- La mezcla e investigación de diferentes géneros, no sólo permitieron ampliar los conocimientos musicales sino también incrementaron las ideas para lograr cada vez composiciones más coherentes, mejoraron la técnica instrumental, la interpretación y el conocimiento de la armonía en su aplicación a cualquier arreglo musical.
- El uso de las nuevas tecnologías en este caso las secuencias midi permiten ampliar el conocimiento de una forma rápida y sencilla de entender, además de tener una orquestación en casa que puede servir como un elemento de acompañamiento, de composición de estudio en el instrumento la transcripción entre otros.

RECOMENDACIONES

Es necesario que el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño también enfoque el manejo de sus contenidos hacia otros géneros musicales, es decir, sería excelente si en el pénsum del programa existiesen materias donde se manejen el Rock Progresivo y el Jazz, pues estos contiene herramientas tanto técnicas como teóricas que aportarían en el conocimiento de los estudiantes de forma positiva y le darían un mayor prestigio al programa y a sus egresados.

Se recomienda realizar el análisis melódico, rítmico, armónico y morfológico de una obra a la que se le haga un arreglo, ya que esto permitirá entenderla de una forma más completa, y por consiguiente, los arreglos tendrán más coherencia con la obra original, claro está, si entre las ideas del compositor su objetivo fuese enriquecerla o tomar parte de ella para realizar otro tipo de composición.

Se aconseja que en obras donde aparece un cifrado de acordes, se revise, se compare y se corrijan los errores de transcripción que se puedan encontrar, ya que estos pueden generar que un arreglo musical suene deficientemente.

Se recomienda a los intérpretes que en el momento de tocar pasajes complejos concentren la atención en frases que estén más adelante, esto permite que la mente vaya asignando automáticamente lo que debe ejecutar. De igual manera, si los fragmentos están compuestos por frases o figuras rítmicas rápidas, el instrumentista deberá prestar mucha atención a la relajación, a la respiración y a la postura, ya que de esta manera la ejecución será de mejor calidad y no se correrán riesgos de adquirir lesiones físicas como por ejemplo dolores de espalda o problemas con los tendones en los antebrazos.

Se sugiere a los instrumentistas que en el momento de montar una obra compleja lo hagan de una forma lenta y relajada, teniendo en cuenta que se la debe revisar frase por frase, ya que esto le permitirá generar mayor entendimiento de la misma y también le incrementará su memoria auditiva al igual que su motricidad.

Debe tenerse mucho cuidado con el manejo de los compases amalgamados pues estos pueden generar confusión en el momento de montar una obra musical y también pueden cambiar la idea original del compositor.

En pasajes con aperturas muy grandes y saltos lo primero que se debe hacer es tocarlos lentamente y con mucha relajación para que el cerebro interiorice esta información y posteriormente la automatice.

Es importante que cuando un músico estudie con programas de edición grabación o transcripción entre otros, tenga en cuenta que mucha de la interpretación instrumental que estos programas realizan, en ciertos momentos no puede igualar la forma en la que una persona ejecuta un instrumento.

BIBLIOGRAFIA

ABADÍA M, Guillermo. A B C del Folklore Colombiano. 4ª ed. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. p. 23-24, 35-39. ISBN: 958-30-0178-3.

AÑEZ, Jorge. Canciones y recuerdos. Bogotá: Imprenta Nacional, 1951. p. 19-31.

BELLON, Manolo. El A B C del Rock. Todo lo que hay que saber. Distribuidora y editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 2007. p 203 - 207, 313 - 322. ISBN: 978-958-704-545-1.

BRENET, Michel. Diccionario de la Música Histórico y Técnico. Barcelona: Editorial Iberia, 1981. p.127.

CASTILLO, Mauricio. Guía para la formación de proyectos de investigación. Bogotá: Editorial Magisterio, 2009. 131p.

D`AGOSTINO, Luis. Toco solo: recursos para el guitarrista solitario. Buenos Aires: 1995. p. 47. ISBN: 950-0418-2.

ELLIOT, Jhon, La investigación en la educación. Madrid: Ediciones, Morata, 1994. 334p.

GOYES I., Uscátegui. Investigación y pedagogía. Graficolor Pasto, 1999. 208 p.

HOCHMAN, Helena y MONTERO, Maritza. Notas sobre la investigación documental. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1915, 84p.

LERMA, Héctor, Metodología de la investigación. Bogotá: Ecoe. Editores, 2001. 122p.

MADSEN, Elifford, Investigación experimental en Música. Buenos Aires: Maymar, Ediciones, 1958.

MATAMORO, Blas. El Tango. Madrid: Acento Editorial, 1996. Breve obra divulgativa; incluye amplia bibliografía y discografía. 110p. + 2 cd's

OCAMPO, Javier. Música y Folclor de Colombia. Bogotá: Editorial Presencia Limitada, 1984. p 97-102. ISBN: 958-14-0009-5.

PAREJA, Rodrigo. Late un corazón Tangos memorables. Editorial Leaton. 2001. p 9 – 14. ISBN: 958-969-790-9.

PERCY A, Scholes. Diccionario Oxford de la Música. 10 ed. Barcelona: Editada por Jhon Owen Ward, 1984. Tomo I. p. 311-319. ISBN: 84-3509016-7.

_____. Diccionario Oxford de la Música. 2 ed. Barcelona: 1984.

_____. Diccionario Oxford de la Música. 1 ed. Buenos Aires Argentina: 1964.

PERDOMO E, José. Historia de la Música en Colombia. P. 49, 234, 254, 268, 269.

SHEARER, Aaron. Slur, ornament, and reach development exercises for guitar. Belwin Mills Publishing corp. p. 44.

STANDOP, Edwald. Cómo preparar monografías e informes. Argentina Caperluz, 1980. 122p.

ANEXOS

Anexo A. Formato de entrevista

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA: LICENCIATURA EN MÚSICA
RESPONSABLE:
LUGAR:
FECHA:
HORA:
PARTICIPANTES:

- 1 ¿Para usted qué es componer?
2. ¿Qué herramientas emplea para componer una obra musical?
- 3 ¿Qué conoce acerca del origen del Bambuco, el Tango, el Rock progresivo y el Bossa Nova?
- 4 ¿Cuál es el papel de la melodía en cada uno de estos géneros? ¿En que se diferencian?
- 5 ¿Qué tipo de armonía se usa para cada uno de estos géneros?
6. ¿Por lo general a qué compás se escribe cada uno de estos géneros?
- 7 ¿Cuáles son las figuras rítmicas que se emplean en los géneros anteriormente mencionados?
- 8 ¿Puede mencionar alguna fórmula rítmica?
9. ¿Cuál es el papel de la melodía en cada uno de ellos?
- 10 ¿Existe alguna regla en el uso de la armonía para cada uno de los géneros? Explique.
- 11 ¿Cuál es la forma de cada uno de los géneros, binaria, ternaria compuesta, etc.?
- 12 ¿Cuáles son los aspectos más importantes que se deben tener en cuenta dentro de la interpretación de los géneros anteriormente mencionados?
- 13 ¿Qué es una Secuencia midi?

14 ¿Qué diferencia existe entre los instrumentos en vivo y las secuencias Midi?

Anexo B. Partituras