

**Técnicas Extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina  
de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina.**

**Hernán Mauricio Delgado Llerena**



**Universidad de Nariño**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Música**

**Programa de Licenciatura en Música**

**2018**

**Técnicas Extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina  
de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina.**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en Música**

**Hernán Mauricio Delgado Llerena**



**Asesor: Magíster Luis Alfonso Caicedo Rodríguez**

**Universidad de Nariño**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Música**

**Programa de Licenciatura en Música**

**2018**

## **Nota de Responsabilidad**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo siguiente son responsabilidad exclusiva del autor.”

Artículo 1 del acuerdo No. 324 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

## Agradecimientos

A la vida, por permitirme aprender de cada uno de mis pasos y por brindarme cada día la oportunidad de seguirlos andando. A mi hermana por ser risa, regaño, consejo y hombro desde el primer día de mi vida. A mis padres por todo su amor y su incondicional apoyo. A mi perro, amigo y hermano Nano por enseñarme sobre lealtad y lucha, y que desde el cielo sigue mis pasos. A mi novia, Manuela Jaramillo, con quien he podido contar en todo momento y cuyo apoyo fue determinante en el curso del presente trabajo. A Álvaro Dorado por haber sido mi primer mentor y guía en la guitarra. A los amigos que esta carrera me regaló, de quienes aprendí cosas invaluable y junto a quienes viví momentos entrañables, David Calvache, Lorena Córdoba, Camilo Usamá, y muchos más que escaparán a mi cabeza en el momento de escribir estas palabras. A mis amigos de Morada Sur Trío y Sincopando Trío, de quienes aprendí tanto y junto a quienes aprendí a hacer y vivir la música, Cristian Belalcázar, Diego Pantoja, Daniel Fierro. A la Universidad de Nariño, el Programa de Licenciatura en Música y a los maestros que durante la carrera me compartieron sus conocimientos y, aún más valioso que eso, me regalaron sus enseñanzas, José Revelo, Rubén Darío López, Luis Alfonso Caicedo, John Granda, Carlos Jurado, José Guerrero Mora (Q.E.P.D). A cada persona que aportó algo de su camino al mío y junto a quien viví momentos que me han llevado a ser quien soy en la música.

## **Dedicatoria**

Dedico el presente trabajo mis padres, de quienes recibí la vida y a quienes debo mis sueños y el ser capaz de luchar por ellos cada día.

## **Resumen**

La guitarra tiene un rol determinante en buena parte de los Formatos Organológicos que interpretan distintas músicas de la Región Andina colombiana, así mismo, en manos de compositores como Clemente Díaz y Gentil Montaña, ha sido artífice de la interpretación de dichas músicas en un ámbito solista. En el presente trabajo de investigación - creación se desarrolla una forma alternativa en la que se interpretan dichas músicas en este instrumento a través de la composición de diferentes piezas, tanto en un ámbito solista como formando parte de un formato organológico definido, a través del uso de Técnicas Extendidas, entendiéndose éstas como técnicas a través de las cuales no se produce sonido de manera convencional en un instrumento.

### ***Abstract***

*Guitar has a determinant rol in most of the Instrumental Music Groups involved in the interpretation of different musics of Colombian Andinean Region, as well as, in the music works of composers like Clemente Díaz and Gentil Montana, has been involved in performance of these musics in a solist mode. In this research-creation paper the author develops an alternative way of performance for all of these mentioned musics on guitar through composition of different pieces, as a soloist instrument or taking part of an Instrumental Music Aggrupation by using Extended Techniques, understood as techniques wich uses a non-traditional way to produce sound from an Instrument.*



## Tabla de Contenido

<b>Contenido</b>	<b>Pág.</b>
Introducción.....	1
1. Título.....	2
2. Descripción del problema .....	2
3. Justificación.....	5
4. Objetivos .....	7
5. Marco De Referencia .....	8
Marco de Antecedentes.....	8
Contexto Regional.....	8
Contexto Nacional.....	9
Marco Teórico.....	11
Análisis morfosintáctico de obras para guitarra de Gentil Montaña y Clemente Díaz .....	11
Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.....	14
Técnicas Extendidas en Guitarra .....	24
Creación Musical.....	28
Marco Conceptual.....	32
Marco Contextual .....	35
6. Diseño Metodológico.....	36
7. Análisis y Discusión de Resultados .....	39
Discusión Categoría Análisis.....	39
O1C1 .....	39
Discusión Categoría Música Tradicional.....	44
O2C1 .....	44
Discusión Categoría Técnicas Extendidas.....	68
O3C1 .....	68
Discusión Categoría Creación.....	83
O4C1 .....	83
8. Conclusiones .....	250
9. Recomendaciones .....	252
10. Referencias Bibliográficas .....	253
11. Anexos .....	256

Anexo A: Notación de las Técnicas extendidas para guitarra utilizadas en los productos obtenidos a partir del presente trabajo de investigación-creación. .... 256

### Lista de Tablas

<b>Contenido</b>	<b>Pág</b>
Tabla 1: Técnicas extendidas para guitarra especificadas en “Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers .....	27
Tabla 2: Listado de Técnicas Extendidas al Finalizar el Análisis y Discusión de Resultados .....	82
Tabla 3 Descripción de “Valle Del Cauca” a partir de Técnicas Extendidas .....	93
Tabla 4 Descripción de “Buscando” a partir de Técnicas Extendidas .....	111
Tabla 5 Descripción de “Alguna Vez” a partir de Técnicas Extendidas .....	131
Tabla 6 Descripción de “Bambuquito Fodongo” a partir de Técnicas Extendidas.....	143
Tabla 7 Descripción de “Todavía” a partir de Técnicas Extendidas .....	160
Tabla 8 Descripción de “Madrigales” a partir de Técnicas Extendidas.....	178
Tabla 9 Descripción de “Morar” a partir de Técnicas Extendidas.....	196
Tabla 10 Descripción de “Sin Rodeos” a partir de Técnicas Extendidas .....	212
Tabla 11 Descripción de “Por Una Vez” a partir de Técnicas Extendidas .....	235

### Lista de Figuras

<b>Contenido</b>	<b>Pág</b>
Figura 1. Representación elementos principales del Bambuco. ....	19
Figura 2. Ejemplo de sícopa en el Bambuco.....	20
Figura 3. Representación elementos principales del Pasillo.....	21

Figura 4. Variaciones rítmicas del acompañamiento del Pasillo. .... 21

Figura 5. Variaciones rítmicas del acompañamiento del Pasillo. .... 22

Figura 6. Posibilidades del acompañamiento de Guabina. .... 24

Figura 7. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.  
..... 45

Figura 8. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur. .... 45

Figura 9. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. .... 46

Figura 10. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur. .... 48

Figura 11. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.  
..... 49

Figura 12. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. .... 49

Figura 13. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur ..... 51

Figura 14. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. .... 52

Figura 15. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.  
..... 52

Figura 16. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.  
..... 56

Figura 17. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. .... 57

Figura 18. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur. .... 57

Figura 19. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur. .... 60

Figura 20. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.  
..... 60

Figura 21. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. .... 61

Figura 22. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur. ....	64
Figura 23. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano. ....	65
Figura 24. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano. .....	65
Figura 25. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de Introducción, compases 1 a 4. ....	85
Figura 26. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Codeta de primera parte de Introducción, compases 16 y 18.....	85
Figura 27. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Final de Introducción, compases 19 a 22. ....	85
Figura 28. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de sección A, compases 23 a 26. ....	86
Figura 29. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Última frase de sección A, compases 35 a 38. ....	86
Figura 30. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de repetición de sección A, compases 39 a 42. ....	87
Figura 31. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Última frase de repetición de sección A, compases 39 a 42. ....	87
Figura 32. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de primer periodo de sección B, compases 56 a 58.....	88
Figura 33. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de segundo periodo de sección B, compases 67 y 68. ....	88

Figura 34. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de primer periodo de sección B (repetición), compases 72 a 74.....	89
Figura 35. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de segundo periodo de sección B (repetición), compases 81 y 82.....	89
Figura 36. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Final de transición a A, compases 98 a 101. ....	89
Figura 37. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo Transición a C, compases 90 y 91. ....	90
Figura 38. Análisis musical. Valle del Cauca. Flauta. Motivo de sección C, compases 101 y 103. ....	90
Figura 39. Análisis musical. Valle del Cauca. Chelo. Motivo variado de sección C, compases 128 y 129.....	91
Figura 40. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Codeta de sección C, compases 134 y 135.....	91
Figura 41. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primer periodo de Reexposición final de A, compases 136 a 139. ....	92
Figura 42. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Segundo periodo de Reexposición final de A, compases 136 a 139. ....	92
Figura 43. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Imitación final, compases 152 a 156.....	93
Figura 44. Análisis musical. Buscando. Guitarra. Inicio de introducción, compases 1 a 4.....	107
Figura 45. Análisis musical. Buscando. Guitarra y flauta. Segunda frase de intervención de flauta en Introducción, compases 21 a 24. ....	107

Figura 46 Análisis musical. Buscando. Chelo y Flauta. Clímax de Introducción, compases 33 a 40.....	107
Figura 47. Análisis musical. Buscando. Flauta. Primera frase de sección A, compases 40 a 44. .....	108
Figura 48. Análisis musical. Buscando. Formato completo. Primera frase de segundo periodo de sección A, compases 57 a 60. ....	108
Figura 49. Análisis musical. Buscando. Flauta. Dos frases finales de sección A, desarrollo motivico, compases 65 a 72.....	108
Figura 50. Análisis musical. Buscando.Chelo. Primera frase de B, compases 73 a 76. ....	109
Figura 51. Análisis musical. Buscando. Chelo. Segunda frase de B, compases 75 a 78.....	109
Figura 52. Análisis musical. Buscando. Chelo. Primer periodo de sección C, compases 105 a 113.....	110
Figura 53. Análisis musical. Buscando. Formato completo. Primera frase de segundo periodo de sección C, compases 106 a 109.....	110
Figura 54. Análisis musical. Alguna Vez Primera frase de de sección A. Compases 1 a 4. ....	126
Figura 55. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo primer periodo de sección B, compases 9 y 10. .....	127
Figura 56. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo segundo periodo de sección B, compases 21 y 22.....	127
Figura 57. Análisis musical, Alguna Vez. Motivo primer periodo de sección B, compases 9 y 10. .....	128
Figura 58. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo de primer y segundo periodos de C, compases 43 y 44.....	128

Figura 59. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo de tercer periodo de C, compases 55 y 56.	128
Figura 60. Análisis musical. Alguna Vez. Primera frase de sección D, compases 75 a 78 .....	129
Figura 61. Análisis musical. Alguna Vez. Primera frase de segundo periodo de D, compases 81 a 84.....	129
Figura 62. Análisis musical. Alguna Vez. Primer motivo de coda, compases 103 y 104. ....	130
Figura 63. Análisis musical. Alguna Vez. Final de coda, compases 15 y 16. ....	130
Figura 64. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento Introducción primera parte, compases 17 y 18.....	140
Figura 65. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento Introducción segunda parte, compases 43 a 46 .....	140
Figura 66. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento final sección A, compases 75 a 79.....	141
Figura 67. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento inicial sección A, compases 61 a 65.....	141
Figura 68. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento inicial sección B, compases 101 a 104.....	142
Figura 69. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Transición a sección A, compases 123 a 126. ....	142
Figura 70. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento final de Codeta, compases 130 a 134.....	142
Figura 71. Análisis musical. Todavía. Guitarra. Fragmento inicial de introducción, compases 1 a 3.....	155

Figura 72. Análisis musical. Todavía. Guitarra. Fragmento final de introducción, compases 12 a 14.....	155
Figura 73. Análisis musical. Todavía. Voz. Primera frase sección A, compases 15 a 19. ....	156
Figura 74. Análisis musical. Todavía. Voz. Última frase sección A, compases 29 a 31.....	156
Figura 75. Análisis musical. Todavía. Guitarra. Acompañamiento y contramelodía en sección A compases 24 a 27. ....	156
Figura 76. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de interludio, compases 32 y 33.....	157
Figura 77. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de interludio, compases 36 y 37.....	157
Figura 78. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de primer periodo de sección B, compases 40 a 43.....	158
Figura 79. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Segunda frase de primer periodo de sección B, compases 43 a 47.....	158
Figura 80. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Conclusión de sección B, compases 57 a 60.....	159
Figura 81. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Reexposición de sección B, compases 69 a 73.....	159
Figura 82. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Codeta final, compases 86 a 88. ....	160
Figura 83. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Primera parte de introducción, compases 1a a 6. ....	173
Figura 84. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Inicio de segunda parte de introducción, compases 7 a 10. ....	173



Figura 85. Análisis musical. Madrigales. Voz. Primera frase de primer periodo de sección A, compases 19 a 22. ....	174
Figura 86. Análisis musical. Madrigales. Voz. Segunda frase de primer periodo de sección A, compases 22 a 26. ....	174
Figura 87. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Soldadura de sección A, compases 27 y 28. ....	174
Figura 88. Análisis musical. Madrigales. Guitarra y voz. Transición a sección A', compases 37 y 38. ....	175
Figura 89. Análisis musical. Madrigales. Voz. Primera frase de primer periodo de sección A', compases 45 a 48. ....	175
Figura 90. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Soldadura de sección A', compases 53 y 54. ....	176
Figura 91. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Soldadura de final de sección A', compases 63 y 64. ....	176
Figura 92. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Codeta de sección A', compases 65 y 66. .	177
Figura 93. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Primeros compases de Coda, compases 67 y 68. ....	177
Figura 94. Análisis musical. Morar. Guitarra. 4 primeros compases de introducción, compases 1 a 4. ....	190
Figura 95. Análisis musical. Morar. Guitarra. Final de la introducción, compases 9 a 12. ....	191
Figura 96. Análisis musical. Morar. Flauta. Segunda frase del primer periodo de la primera mitad de la Sección A, compases 16 a 19. ....	191

Figura 97. Análisis musical. Morar. Tiple. Primera frase del segundo periodo de la primera mitad de la Sección A, compases 20 a 24. ....	191
Figura 98. Análisis musical. Morar. Formato completo. Primeros compases del último periodo de sección A, compases 37 a 39. ....	192
Figura 99. Análisis musical. Morar. Tiple. Primera frase de sección B, compases 46 a 50. ....	192
Figura 100. Análisis musical. Morar. Formato completo. Segunda casilla de sección B, compases 63 a 66. ....	193
Figura 101. Análisis musical. Morar. Tiple. Frase que suscita el desarrollo melódico de la sección C, compases 83 a 86. ....	193
Figura 102. Análisis musical. Morar. Formato completo. Digresión de final de sección C, compases 88 a 91. ....	194
Figura 103. Análisis musical. Morar. Formato completo. Primera frase de transición a A, compases 100 a 103. ....	195
Figura 104. Análisis musical. Morar. Formato completo. Cadencia final, compases 126 a 127. ....	195
Figura 105. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Primera frase de primer periodo, compases 1 a 5. ....	207
Figura 106. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Segunda frase de primer periodo, compases 5 a 9. ....	207
Figura 107. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Codeta de sección A, compases 17 a 21. ....	208
Figura 108. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de primera mitad de sección B, compases 43 a 47. ....	209
Figura 109. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de segundo periodo de primera mitad de sección B, compases 51 a 55. ....	209

Figura 110. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de segunda mitad de sección B, compases 59 a 63.....	209
Figura 111. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple y guitarra. Puente al final de sección B, compases 76 y 77.....	210
Figura 112. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de sección C, compases 77 a 81.....	210
Figura 113. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Primera frase de segundo periodo de sección C, compases 85 a 89.....	211
Figura 114. Análisis musical. Sin Rodeos. Formato completo. Transición hacia reexposición de A, compases 99 a 103.....	211
Figura 115. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Segundo periodo de coda, compases 113 a 120.....	212
Figura 116. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primera parte de introducción, compases 1 a 4.....	227
Figura 117. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primera parte de introducción, compases 1 a 4.....	228
Figura 118. Análisis musical. Por Una Vez. Formato Completo. Primeros 4 compases de segunda parte de la introducción, compases 9 a 12.....	228
Figura 119. Análisis musical. Por Una Vez. Formato Completo. Primeros 4 compases de segunda parte de la introducción, compases 17 a 20.....	229
Figura 120. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primer periodo de sección A, compases 21 a 25.....	229

Figura 121. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de segundo periodo de sección A, compases 29 a 33. ....	230
Figura 122. Análisis musical. Por Una Vez. Guitarra. Transición a B, compases 39 a 42. ....	230
Figura 123. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de primer periodo de B, compases 43 a 46. ....	230
Figura 124. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de segundo periodo de B, compases 51 a 54. ....	231
Figura 125. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de tercer periodo de B, compases 59 a 62. ....	231
Figura 126. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple y guitarra. Primera frase de segundo periodo de B, compases 67 a 70. ....	231
Figura 127. Análisis musical. Por Una Vez. Guitarra. Primera frase de reexposición de sección A, compases 91 a 95. ....	232
Figura 128. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de sección C, compases 111 a 114. ....	232
Figura 129. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Última frase de sección C, compases 111 a 114. ....	233
Figura 130. Análisis musical. Por Una Vez. Formato completo. Puente para reexposición final de A, compases 143 a 144. ....	233
Figura 131. Análisis musical. Por Una Vez. Formato completo. Última frase de reexposición final de A y codeta, compases 158 a 166. ....	234
Figura 132. Notación para <i>Glissando</i> . ....	256
Figura 133. Notación para Ligadura ....	257

Figura 134. Notación para Glissando de clavijero.....	257
Figura 135. Notación para Tapping de mano izquierda.....	257
Figura 136. Notación para Apagado de Mano izquierda (puente).....	257
Figura 137. Notación para <i>Glissando</i> mediante <i>bend</i> .....	257
Figura 138. Notación para Bi-tono. ....	257
Figura 139. Notación para <i>Glissando</i> de mano derecha. ....	257
Figura 140. Notación para Pizzicato.....	257
Figura 141. Notación para Tirón de Cuerda. ....	257
Figura 142. Notación para <i>Tapping</i> de mano derecha.....	257
Figura 143. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia abajo).....	257
Figura 144. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia arriba). ....	257
Figura 145. Notación para Rasgueado lento o pesado (hacia abajo) ....	257
Figura 146. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia arriba). ....	257
Figura 147. Notación para Apagado. ....	257
Figura 148. Notación para Chasquido. ....	257
Figura 149. Notación para <i>Slap</i> . ....	257
Figura 150. Notación para Rasgueado entre la cejuela y el clavijero (hacia abajo). ....	257
Figura 151. Notación para Rasgueado entre la cejuela y el clavijero (hacia arriba).....	257
Figura 152. Notación para <i>Slap</i> . ....	257
Figura 153. Notación para Percusión sobre las cuerdas. ....	257
Figura 154. Notación para Redoblar sobre las cuerdas.....	257
Figura 155. Notación para Ruidos controlados sobre el entorchado. ....	257
Figura 156. Notación para Ruidos controlados sobre el entorchado. ....	257

Figura 157. Notación para Tambora con pulgar .....	257
Figura 158. Notación para Tambora con mano cerrada.....	257
Figura 159. Notación para Percusión sobre el diapasón. ....	257
Figura 160. Puntos específicos para percusión sobre caja armónica. ....	257
Figura 161. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre caja armónica.....	257
Figura 162. Puntos específicos para percusión sobre aros.....	257
Figura 163. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre aros. ....	257
Figura 165. Notación para Frotar cuerdas.....	257
Figura 164. Notación para Frotar cuerdas.....	257

### Lista de Anexos

<b>Conetnido</b>	<b>Pág</b>
Anexo A: Notación de las Técnicas extendidas para guitarra utilizadas en los productos obtenidos a partir del presente trabajo de investigación-creación. ....	256

## **Introducción**

El presente es un trabajo de investigación-creación que representa el sustento teórico de un recital creativo. En él el lector encontrará el título y el tema de dicho trabajo, seguidos de un breve planteamiento del problema que se constituye como generador del trabajo, así como también la meta a alcanzar expresada en un objetivo general. Además, dentro de los marcos referenciales se explicita: Los antecedentes, los fundamentos teóricos, los conceptos y contextos que soportaron éste trabajo. Igualmente, dentro del diseño metodológico del presente trabajo investigativo se encontrará que se acude al paradigma histórico hermenéutico, al acercamiento descriptivo-analítico como enfoque de investigación, y a la investigación-creación como tipo de trabajo investigativo. El trabajo finaliza con las conclusiones, derivadas de la discusión de resultados, dentro de los cuales son presentadas las obras que harán parte del repertorio del el recital creativo que se menciona anteriormente y que, a su vez, representan la meta del presente trabajo de investigación-creación.

En el presente trabajo se pretende hacer un aporte innovador al ámbito interpretativo y creativo de tres de los ritmos más importantes de la Música Tradicional andina de Colombia en la guitarra, es por eso que los Paisllos, Bambucos y Guabinas compuestos y arreglados como parte del presente trabajo se fundamentan en los análisis de la información recolectada como parte del diseño metodológico, ajustándose a cada uno de los objetivos que configuran el sentido del trabajo, caracterizar la innovación ya mencionada.

## 1. Título

Técnicas extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina.

**Tema:** Una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana en la guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina, a través de composiciones que la ilustren.

## 2. Descripción del problema

La guitarra moderna surge en el siglo XIX como resultado de una larga evolución. Durante varias décadas posteriores a ello, intérpretes de la época como Dionisio Aguado, Fernando Sor y Francisco Tárrega establecieron las bases de la interpretación de la guitarra clásica tal y como se conocen hoy en día, hecho que junto a otros sucesos de orden sociocultural harían que con el paso del tiempo le sea otorgado un merecido lugar dentro de los instrumentos de la academia, ganando así una evidente ambivalencia entre lo clásico y lo que no lo era, si se tiene en cuenta su eminente origen popular. Haciendo referencia a su desempeño interpretativo, la guitarra es un instrumento que, por sus características acústicas goza de una versatilidad que muy pocos poseen dentro de la organología universal, aspecto que adquiere especial valor cuando, producto del gran intercambio cultural entre Europa y América producido a partir de 1492, dicho instrumento llega al continente americano proveniente de la Península Ibérica, pues fue un elemento determinante dentro del “mestizaje musical” generado por la relación entre las culturas europea, africana y nativa; y a partir del cual, siglos después, en Colombia surgen ritmos que poseen en mayor o medida, características de los tres grupos culturales anteriormente mencionados, como el Bambuco, el Pasillo y la Guabina (entre muchos otros), considerados como algunos de los más representativos de la tradición musical colombiana y a los cuales los guitarristas Clemente Díaz y Gentil Montaña, dos de los mayores referentes de la guitarra en este país, acudieron ya en la



segunda mitad del siglo XX con mucha frecuencia para componer gran parte de su importante obra.

Empero, en términos generales y dentro de la interpretación de Música Tradicional andina que ha permeado la academia, el trabajo que se ha venido realizando teniendo a la guitarra como artífice de ésta, en su ámbito solista y en el acompañante, no se ha visto enriquecido de una manera significativa, suponiendo un estancamiento que para las condiciones de la Música Tradicional resulta ajeno, pues necesita de innovación y evolución para mantenerse viva, son “reserva y fuente de nuevas sonoridades” (Ministerio de Cultura, 2011). En ese sentido, la Música Tradicional de la Región Andina colombiana posee una enorme riqueza en aspectos tanto melódicos, como ritmo-armónicos y ritmo-percusivos; sin embargo, en casi todos los casos, quienes han incursionado en la labor interpretativa de ésta música dentro de la guitarra se han limitado a solamente aprovechar sus elementos melódicos y ritmo-armónicos, suponiendo implícitas en ellos las características ritmo-percusivas que posee dicha música. La carencia expuesta con anterioridad le sugiere al autor del presente trabajo de investigación-creación emprender una búsqueda sonora que permita generar riqueza y variedad tímbrica al incluir en diferentes composiciones para guitarra, solista o como parte de un Formato Organológico establecido, los elementos ritmo-percusivos que poseen ritmos como el Bambuco, la Guabina y el Pasillo, y no mantenerlos implícitos, propiciando así una explotación masiva de los recursos que posee la guitarra, aprovecharlos al máximo y así, a través del desempeño de este instrumento en las composiciones mencionadas, poder dar con una forma alternativa de interpretación de los ritmos antes mencionados.

**Formulación del problema:** ¿Cuáles son las características de una forma alternativa de interpretación de músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra?

### 3. Justificación

Stravinsky (1947): “*A real tradition is not the relic of a past that is irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present*” (p.57) (Una tradición no es la reliquia de un pasado que irreversiblemente ya no está; es la fuerza viva que anima y hace parte del presente). La motivación fundamental del presente trabajo de investigación-creación está relacionada con la postura de Igor Stravinsky al respecto de las tradiciones, hablando en un sentido estrictamente musical en este caso, pues lo que se hace a través del mismo es poner en movimiento la interpretación y la creación de la Música Tradicional andina colombiana para guitarra y enriquecerla, aportar a su desarrollo y de esa manera innovar en el cómo de su ámbito solista y acompañante en estas músicas.

Las técnicas extendidas se manifiestan como un medio que permite al intérprete el máximo aprovechamiento sonoro de su instrumento; debido a ello, se espera que a través del desarrollo del presente trabajo de investigación-creación pueda motivarse tanto a guitarristas como a intérpretes de otros instrumentos de la tradición musical de la Región Andina colombiana, a expandir sus horizontes y enriquecer sus capacidades interpretativas con nuevas formas de asimilar la música perteneciente a dicha tradición. En términos geográficamente más amplios, es un fenómeno que puede encontrar varias réplicas, pues es posible darle un trato similar a las músicas tradicionales de regiones de Colombia diferentes a la Andina, y por qué no, de Latinoamérica, si se trata de un territorio que relaciona entre sí países que poseen culturalmente abundantes rasgos en común. La música es un arte integrador por excelencia, y el aprendizaje recíproco e interdisciplinario entre instrumentistas debe ser constante y dinámico, ésta es una razón suficiente para que todo el trabajo expuesto en la presente investigación pueda serle de

utilidad tanto a guitarristas interesados en la Música Tradicional andina colombiana, como a intérpretes de cualquier otro instrumento que estén interesados en dicha música y su innovación.

El objeto de estudio abordado en esta investigación tiene su base en encontrar el punto de congruencia que poseen los dos elementos puestos en relación en ella; las características sonoras generales del Pasillo, el Bambuco y la Guabina como tres de los ritmos más importantes de la Música Tradicional de la Región Andina colombiana por un lado, y los máximos alcances sonoros de la guitarra como instrumento solista y acompañante a través del empleo de técnicas extendidas por otro, finalizando con la creación de arreglos y composiciones enmarcados dentro de dichos ritmos que pongan en evidencia el punto de congruencia mencionado, es decir, a través de Pasillos, Bambucos y Guabinas compuestos y arreglados por el autor del presente trabajo, se pretende caracterizar una forma alternativa de interpretación de dichos ritmos en la guitarra que sea innovadora y que pueda, además, servir como base para propuestas similares.

#### 4. Objetivos

**Objetivo General:** Caracterizar, a partir del uso de técnicas extendidas y en arreglos y composiciones, una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra.

**Objetivos Específicos:**

- Analizar y establecer, desde la morfosintaxis musical, los elementos que caracterizan los Bambucos, Pasillos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz pertinentes al presente estudio.
- Determinar el rol desempeñado y las técnicas de interpretación utilizadas por los instrumentos melódicos, ritmo-armónicos y ritmo-percusivos de las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.
- Determinar, en función de los niveles melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo, qué técnicas extendidas para guitarra pueden emplearse en la optimización de la interpretación de músicas tradicionales pertenecientes a la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.
- Crear, con base en las técnicas extendidas, arreglos y composiciones para guitarra solista y formatos instrumentales de dúo y trío que la incluyan en su conformación, en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.

## 5. Marco De Referencia

### Marco de Antecedentes

El presente trabajo de investigación-creación se sustenta en cuatro trabajos de grado, uno de carácter regional y dos de carácter nacional.

#### Contexto Regional.

- LÓPEZ OSPINA, Rubén Darío. “Recital Interpretativo de Guitarra”. Universidad de Nariño (2015).

Trabajo de grado para aspirar al título de Licenciado en Música. En él, el autor, además de realizar un análisis de orden técnico-interpretativo de obras de dos compositores abordados en parte del presente trabajo de investigación-creación, Clemente Díaz y Gentil Montaña (una de cada compositor), en cuanto a su estructura y sus elementos estilísticos, así como también de sus aspectos ritmo-armónicos y ritmo-melódicos, lleva a cabo un análisis sobre una serie de obras de su propia autoría que contienen varios elementos interpretativos que nutren su discurso musical de una sonoridad tímbricamente exuberante. Dicha sonoridad es lograda a través del uso de técnicas extendidas, las cuales, siendo empleadas simultáneamente con técnicas de uso corrientes de la guitarra, son el elemento insigne del trabajo compositivo del autor. Entre aquellas composiciones inéditas existe una obra titulada “*Carnaval de los Andes*”, escrita en ritmo de Bambuco sureño, en donde el autor consigue hacer de las técnicas extendidas un medio a través del cual los tres niveles de estructuración de los sistemas musicales correspondientes a las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana abordados en el presente trabajo de investigación-creación, melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo, se ven involucrados en el desarrollo del discurso musical con el mismo grado de importancia, estableciendo así una

textura musical que involucra a los tres niveles antes mencionados y que se manifiesta como un resultado innovador en un instrumento como la guitarra solista.

### **Contexto Nacional.**

- RODRÍGUEZ SILVA, Henry Antonio. La Música Colombiana En La Guitarra Solista. Universidad Industrial de Santander (2005).

Trabajo de grado que tiene como fin promover la ejecución de música colombiana para guitarra. En él se aborda el trascendental papel que ha tenido un instrumento como la guitarra solista dentro de la Música Tradicional colombiana y se lo asocia de manera directa con el origen de dicha música, pues este instrumento goza de una popularidad que ningún otro posee a lo largo de todo el país. Posteriormente, el autor realiza un repaso sobre las músicas tradicionales de las diferentes regiones del país, incluyendo la Región Andina, razón por la cual se priorizara la atención sobre todos los datos y elementos relevantes que refieran al desarrollo musical dentro de esta región y, más exactamente, en lo que concierne a los ritmos Pasillo, Guabina y Bambuco. La idoneidad de la información que se pueda validar a partir de este trabajo de grado resulta ideal para el caso del presente trabajo investigativo, pues es de gran utilidad para el alcance de uno de los objetivos específicos, el cual se refiere a las características primigenias relacionadas con los niveles de estructuración de lo sonoro de los ritmos tradicionales antes mencionados.

- REVELO BURBANO, José Azael. León Cardona García: Su Aporte A La Música De La Zona Andina Colombiana. Universidad EAFIT (2012).

Tesis de Maestría en Música en la que se realiza un detallado estudio sobre los distintos aportes de León Cardona a la música de la Región Andina colombiana, haciendo énfasis en el determinante rol que la guitarra cumple en la mayoría de la misma (Revelo, J. 2012). El estudio

anteriormente mencionado se basa en un análisis realizado sobre “Melodía Triste”, “Bambuquísimo” y “Sincopando Pa’ Un Solista”, tres de las composiciones más representativas del músico León Cardona, quien es uno de los referentes más importantes dentro de la Música Tradicional colombiana debido a que fue pionero en la implementación de armonías extraídas de otros panoramas musicales (el *jazz* en este caso) en composiciones enmarcadas dentro de aires pertenecientes a la Región Andina colombiana. La importancia de la obra de éste compositor, como se enunció con anterioridad, radica en que rompió muchos esquemas para la época en que compuso su música, y su trabajo sirvió como hoja de ruta para un número inmenso de artistas que surgirían después, cuyo trabajo se puede apreciar en la actualidad. La importancia del trabajo de Revelo puesto en relación con el presente trabajo de investigación-creación radica en que el estudio que en éste se realiza tiene como principal protagonista a la guitarra, basándose en su papel protagónico dentro del trabajo compositivo de Cardona que se basa en tener una función como soporte armónico, melódico, contrapuntístico y rítmico (Revelo, J. 2012)

- RODRÍGUEZ BALCERO, Giovanny Alonso. La Guitarra Eléctrica Solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano. Universidad de Cundinamarca (2016).

Trabajo de grado presentado por su autor como requisito para optar al título de Maestro en Música de la Universidad de Cundinamarca. Establecer una concordancia entre éste y el presente trabajo de investigación-creación es de gran importancia, pues su centro temático gira en torno a una meta similar, aportar nuevos elementos e innovar en alguna medida la interpretación de algunos de los aires tradicionales de la región andina de Colombia (Pasillo y Bambuco), en este caso a través del desarrollo de un lenguaje sonoro diferente e innovador y teniendo como artífice de los mismos a un instrumento tan ajeno a la tradición que suscita los



aires antes mencionados como la Guitarra Eléctrica Solista. La concordancia establecida a la que se hace referencia pone en evidencia un hecho de dimensión trascendental: Las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana están siendo permeadas por diferentes corrientes musicales de actualidad, como la Guitarra Solista de Jazz o el trabajo con Técnicas Extendidas, hecho que, siempre que se respeten los elementos primigenios y característicos de éstas músicas de carácter tradicional, les aportarán y enriquecerán, haciéndoles más fuertes y significativas para el acervo cultural de Colombia.

### **Marco Teórico**

Para el presente trabajo de investigación-creación son tenidos en cuenta soportes teóricos que sostienen a las siguientes categorías: Análisis musical, Música Tradicional de la Región Andina de Colombia (Pasillo Guabina Bambuco), Técnicas Extendidas en Guitarra y Creación Musical.

#### **Análisis morfosintáctico de obras para guitarra de Gentil Montaña y Clemente Díaz**

El término sintaxis tiene su origen en el término griego *syntaxis*, vocablo de raíz indoeuropea que significa organización. Ya en la actualidad es definido por la Real Academia Española como la rama de la gramática que estudia la manera en que se combinan las palabras en una oración y los grupos que éstas forman para expresar significados, así como también las relaciones que se establecen entre todas estas unidades. A su vez, el vocablo -morfo- se constituye como un prefijo de origen griego que configura sujetos y adjetivos con el significado de -forma-. A pesar de que lo descrito antes está directamente relacionado con el lenguaje verbal, las hermanas Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal en su libro “Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar la Música” han establecido un paralelo con la música, en él emplean un término compuesto que está conformado por los dos vocablos anteriormente descritos, y que posee en sí las características idóneas para llevar a cabo un análisis claro y

completo que brinde al intérprete y/o compositor una apreciación de la música desde su interior, es decir, desde cada uno de los elementos que la conforman y a través de la manera en que éstos se relacionan entre sí: la morfosintaxis. Así, las autoras plantean separar en principio los elementos morfológicos de la música como la melodía, la armonía y ritmo y métrica, de los elementos meramente sintácticos como la estructura musical que corresponde al tratamiento fraseológico y las texturas entre voces, timbres e instrumentos, para posteriormente, con base en el estudio de los elementos enunciados anteriormente entender a la pieza musical como un todo, una organización compleja de distintos elementos que cumplen una función clara.

Por otro lado, la guitarra es uno de los instrumentos que a día de hoy goza de mayor popularidad en todo el mundo, y no es para menos, pues su versatilidad ha sido la principal razón para que ésta haga parte de la organología de insondables géneros musicales en cada nación del mundo. Su origen histórico es aún hoy, en plena segunda década del siglo XXI, tema de discusión para los historiadores y teóricos de éste instrumento: Los primeros instrumentos conformados por una caja armónica y un mango sobre el que se encontraban cierto número de cuerdas tensadas provienen de Mesopotamia, Asia Central y Egipto, uno de los más relevantes ejemplos al respecto se ve reflejado en el hallazgo de representaciones pictográficas de instrumentos de cuerda pulsada que se remontan a antiguas tablillas de la cultura Sumeria (Díaz Soto y Alcaraz Iborra, 2009). De cualquier manera, y como resultado de la inmensa interacción entre culturas que hubo en toda la región de Europa Central y Oriente Medio, la guitarra moderna de seis cuerdas, muy cercana a la que se conoce a día de hoy empieza a hacer su aparición a comienzos del siglo XIX, y es durante todo este siglo que, respondiendo a las necesidades de los músicos de ese tiempo (intérpretes y compositores), los constructores de guitarras (también llamados *luthiers* o guitarreros, como se les conoce en algunas regiones de

España incluso en la actualidad) deciden modificar su caja armónica en cuanto a dimensiones y construcción interna para conseguir así una sonoridad que se ajustara más a la música que se gestaba entonces, es decir, la música del Periodo Romántico. El sonido que se logró de la guitarra en aquel punto es ya bastante cercano al que se puede apreciar de este instrumento hoy en día.

El posicionamiento de la guitarra como instrumento solista de relevancia en el contexto musical de la época de su aparición (entendiéndose solista como aquel instrumento que posee los recursos necesarios para ser ejecutado en solitario por el intérprete y desarrollar un discurso musical completo en lo que a sus características principales respecta) surge teniendo como base dos aspectos que se relacionan directamente y se retroalimentan entre sí; el primero es el repertorio que empezaba a aparecer por la época, la música del Periodo Romántico le dio un papel protagónico a la guitarra, papel que sus ancestros más recientes, el laúd o la vihuela, habían tenido hasta entonces en una proporción mucho menor; y el segundo, la anteriormente mencionada “reinención” de la guitarra que renovó, amplió y dotó de una notoria variedad de posibilidades tímbricas el sonido de este instrumento y, a su vez, como se mencionó anteriormente, fue la base para la creación de nuevo y singularmente variado repertorio, pensado siempre en función de aquellas novedosas cualidades acústicas.

Es de significativa importancia tener presente la relación de intercambio de saberes que mantuvo Europa con diversas regiones de Latinoamérica a partir de 1492 y, con base en este hecho, es necesario seguirle los pasos a la guitarra dentro del sendero de la música colombiana. La guitarra moderna hace una aparición progresiva en las distintas nuevas naciones que van apareciendo en Latinoamérica, y a mediados del siglo XIX empiezan a destacar en Colombia grandes intérpretes que se movían entre el repertorio europeo que llegaba escasamente para la

época y entre el de compositores que, ya desde entonces, empezaban a generar ciertas estructuras rítmicas, armónicas y melódicas que empezaban a ser evidencia de una sonoridad característica en ciertas regiones del país. Empero, sin lugar a dudas, es en el siglo XX en donde a través de compositores e intérpretes de su propia obra como Gentil Montaña y Clemente Díaz – siendo éstos dos los más prolíferos e importantes en todo el país-, la guitarra como instrumento solista encuentra en la sonoridad propia del territorio colombiano, especialmente de la Región Andina-.

### **Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina**

La palabra tradición viene del latín *traditio*, vocablo derivado del verbo *tradere* que a su vez significa entregar, transmitir. En ese sentido, en el presente trabajo de investigación-creación, se entenderá por Música Tradicional a todas aquellas manifestaciones musicales que incluyen hábitos, rituales y maneras de hacer que actividades de tipo comunitario y representaciones que dan unidad a determinado grupo social perduren –aunque no intactas- a través del tiempo, es decir, de generación en generación. (Vega, 2010). Con base en lo dicho por el autor citado es posible afirmar que las tradiciones evolucionan al lado de la comunidad que las posee, no manifestándose éstas como piezas de museo que se conservan perennes sino más bien como elementos vivos que integran dicha comunidad; en otro sentido, es el mismo hecho de no mantenerse intactas lo que hace que las tradiciones, musicales o de cualquier otro orden, continúen vigentes y perduren a través del tiempo. Colombia es un territorio que al igual que todos los países latinoamericanos fue escenario de un mestizaje de inmensas proporciones en el que confluyeron diversos elementos de tres culturas, donde dos de ellas (negros y nativos) se vieron sojuzgadas por parte de una tercera (españoles) que quiso cambiar sus costumbres, sin

embargo, se aferraron a ellas por todos los medios posibles, incluso a costa de la vida de sus miembros (Portaccio, 1995); es desde este hecho de donde surgen todas las manifestaciones culturales de carácter mestizo que con el paso de las generaciones tomarían un carácter tradicional y pasarían a formar parte de lo que identifica a Colombia como país, siendo la música el ejemplo más claro de mencionado fenómeno. Es principalmente debido a lo antes expuesto que a lo largo de todo el territorio colombiano tienen lugar un importante número de manifestaciones culturales con particularidades específicas en cada territorio local y que, aunque compartiendo raíces comunes, poseen elementos determinados que establecen diferencias entre cada una de ellas, y dentro dentro de dichas manifestaciones culturales, la música tiene una importancia muy significativa. Debido a que estas manifestaciones tienen una delimitación territorial que las ubica en determinadas zonas del país, se han establecido cinco grandes regiones que el historiador Javier Ocampo define como antropogeográficas y las ha sistematizado de la siguiente manera: Región Caribe, Región del Litoral Pacífico, Región de la Amazonía, Región de la Orinoquía y por último, la región sobre la que se trabajará durante la presente investigación, la Región Andina.

La Región Andina colombiana es la región antropogeográfica con mayor densidad demográfica y en donde se desarrollan las principales actividades económicas del país. Comprende a los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander. A lo largo de este territorio predomina la “cultura mestiza”, con predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas (Ocampo, 1984.). Por otro lado, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, dentro del marco del Plan Nacional de Música Para la Convivencia, además de hacer una idónea definición de la Música Tradicional colombiana “como reserva y a

la vez fuente de nuevas sonoridades, verdaderos bancos genéticos para el desarrollo de las músicas en el territorio nacional” (Ministerio de Cultura, 2003), afirma que tanto América Latina en términos generales como Colombia en términos específicos, tienen en ellas un enorme capital cultural y sonoro. De la misma manera, en el escrito titulado “Al Son de la Tierra: Músicas Tradicionales de Colombia”, plantea el establecimiento de once ejes musicales en los que se subdividen las distintas regiones antes mencionadas y “que dan cuenta de los contextos y funciones sociales, los elementos musicales y las realidades simbólicas de las prácticas musicales” (Ministerio de Cultura, 2005) de cada una de las regiones. Éstos ejes musicales regionales son: Eje de Músicas Isleñas, eje de Músicas Vallenatas, eje de Músicas de Pitos y Tambores, eje de Músicas del Pacífico Norte, eje de Músicas del Pacífico Sur, eje de Músicas Andinas sur-occidente, eje de Músicas Andinas centro-sur, eje de Músicas Andinas centro-oriente, Músicas Andinas de centro-occidente, eje de Músicas Llaneras, y por último, eje de Músicas de Frontera. De acuerdo a ésta sistematización por ejes, el Ministerio de Cultura relaciona los ritmos o “aires” tradicionales como también los denominan, interpretados en las diferentes zonas de cada región cultural y también los formatos instrumentales que se utilizan para la interpretación de mencionados ritmos con distintas regiones culturales del país. En el presente trabajo de investigación-creación se tendrán en cuenta los ritmos de Bambuco, Pasillo y Guabina; ritmos que aparecen en tres de los cuatro ejes musicales en los que se subdivide la Región Andina colombiana, es decir, los ejes de Músicas Andinas centro-sur, centro-oriente y centro-occidente, dejando por fuera al eje de Músicas Andinas sur-occidente. De esta forma es posible afirmar que, con el fin de acceder de una manera organizada a la información recopilada por el Ministerio de Cultura concerniente a los elementos musicales básicos de cada uno de los ritmos antes mencionados y los formatos instrumentales que se emplean para su ejecución y sus

principales características interpretativas, se trabajará sobre una subregión de la Región Andina colombiana que se puede denominar “central”.

Se tendrá como base el trabajo que el Ministerio de Cultura realizó en lo que corresponde a la sistematización de los saberes generales de las músicas tradicionales colombianas gracias a su idoneidad, pertinencia y practicidad al momento de llevar dichos saberes a una realidad musical específica, en este caso a la guitarra, tanto como instrumento solista, como incluida en un formato organológico junto a otros instrumentos. Es por eso que, como último elemento, se tendrán en cuenta tres de los cuatro niveles de estructuración de los sistemas musicales que estableció el Ministerio de Cultura y que responden a los elementos característicos que definen las músicas tradicionales de Colombia: El nivel ritmo-percusivo, “nivel asociado con el establecimiento de bases de acompañamiento ritmo-percusivo, conocidas comúnmente como “el ritmo de...” o “la base de...”, pueden constituirse por acción de uno o varios instrumentos de percusión” (Ministerio de Cultura, 2003); el nivel ritmo-armónico, “nivel asociado con las formas de acompañamiento ritmo-armónico, conocidas comúnmente con el nombre de “acompañamiento de...” “golpe de...”, incluso “ritmo de...” y en contextos urbanos como “background rítmico-armónico”, se incluye en estos desempeños tanto las estructuras basadas en lo acórdico como la función acompañante de bajos” (Ibid); y el nivel melódico, “nivel asociado con el desempeño asignado generalmente a los instrumentistas líderes de cada formato de Música Tradicional” (Ministerio de Cultura, 2003). El cuarto nivel de estructuración corresponde al nivel improvisatorio, el cual no será abordado durante el presente trabajo de investigación-creación ya que es un aspecto de la Música Tradicional sobre el cual no se pretende trabajar.

A continuación se presentarán algunas de las características más determinantes y los elementos más importantes dentro de lo que tiene que ver con los niveles de estructuración de los

sistemas musicales, de los tres ritmos o aires que se abordarán en el ejercicio compositivo del presente trabajo de investigación-creación: Bambuco, Pasillo y Guabina.

Según Abadía Morales, el Bambuco es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa del folklore colombiano, debido, en palabras del autor, a “su enorme dispersión que cubre trece departamentos de la Región Andina” (Abadía, 1983). La mayor parte de musicólogos e investigadores coinciden en que el Bambuco es fruto del sentimiento popular libre y espontáneo, manifestándose este hecho como una de las razones por las que fue tan difícil en principio llevarlo a la grafía musical, al respecto Octavio Marulanda apunta: “Los compositores discuten siempre que es difícil escribir el Bambuco en el pentagrama, pues cada uno adopta su propia teoría; pero si escuchamos a los trovadores típicos, los cantadores de tiple al hombro, encontramos que no se sujetan a una fórmula determinada, y aún hacen variaciones del ritmo pasando del 3/4 al 6/8 o 5/8 con la mayor naturalidad, sin que la tonada pierda su esencia.” (Marulanda, 1984). Ya en la actualidad se han establecido ciertos parámetros para la escritura y ejecución del Bambuco. En ese sentido, es posible afirmar que es polirrítmico, es decir, se escribe e interpreta en compás de 6/8 - 3/4, dado que los instrumentos involucrados en el nivel melódico realizan líricas curvas melódicas sincopadas sobre 6/8 siendo respaldados por el instrumento acompañante del nivel ritmo-armónico como el tiple o la guitarra, mientras que el



bajo (también los bajos de la guitarra si se quiere) y los golpes de bajo de la percusión, llevan un claro compás de 3/4 en su andar (Figura 1.).

The image shows a musical score for Bambuco, consisting of five staves: Melodía, Tiple, Guitarra, Bajo, and Tambora. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The Melodía staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with notes and rests. The Tiple staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with notes and rests. The Guitarra staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with notes and rests. The Bajo staff has a bass clef and a 3/4 time signature, with notes and rests. The Tambora staff has a bass clef and a 3/4 time signature, with notes and rests.

Figura 1. Representación elementos principales del Bambuco.

Cabe anotar que, como muchos de los ritmos tradicionales de la música colombiana, el Bambuco tiene un origen incierto, en sí mismo lleva impresas las huellas de tres razas que se congregaron en un solo territorio y que aportaron, de manera intencional o no, elementos específicos de cada una de ellas, se trata de los nativos, los colonos europeos y la mano de obra esclava traída por ellos, los africanos. Es pertinente así mismo mencionar que la característica principal del Bambuco es su desarrollo melódico rítmicamente particular conseguido a través del uso de la síncopa (o bien de un silencio de corchea, en el tiempo fuerte del compás y hacia el final de las frases musicales), un recurso que desplaza el acento de las frases del punto en donde se supone deberían estar generando así una especie de “hipo” siempre presente y que propicia el

carácter festivo de este ritmo, pues no hay que olvidar que su origen como práctica tradicional está estrechamente ligado a la danza (Figura 2.).



Figura 2. Ejemplo de sícopa en el Bambuco.

Por otro lado, según Octavio Marulanda, el Pasillo es un ritmo que descende directamente de los *valse*s europeos conocidos desde el siglo XVIII, en especial de la “capuchina” o “resbalón”, nombre que recibía una melodía tocada en un compás de 3/4 a imitación de los valses españoles (Marulanda, 1984). Sin embargo, no es sino hasta ya entrados los primeros años del siglo XIX en donde la popularidad del Pasillo tuvo su auge, debido a la importancia socio cultural asociada hecho de hallar una modalidad coreográfica, y aún musical, que se aviniera con las características de los personajes que dominaban los salones prestigiosos de la época, en el sentido de fijar una barrera de atuendos, vestuarios y arributos de danza que limitaran el acceso popular (Abadía, 1983). A pesar de sus orígenes totalmente contrarios, el Pasillo es, como en el caso del Bambuco, debido a su amplia difusión, uno de los aires tradicionales más cultivados a lo largo de toda la Región Andina colombiana. Se escribe e interpreta en compás de 3/4, con una melodía siempre moviéndose dentro de una acentuación y articulación claras, y con un acompañamiento ritmo-ármonico que se mantiene dentro de patrones rítmicos que terminan por ser una de las características que definen al Pasillo como tal: Negra, silencio de negra y negra en el bajo (o bien una blanca y una negra), corchea negra – corchea negra en la guitarra, fórmula rítmica insigne del Pasillo que en ocasiones es adoptada por el bajo también, y todas las corcheas en el tiple con aplatillado\* en la cuarta y sexta, medio que busca otorgarle cierta característica ritmo-percusiva al acompañamiento. Por su parte, la

percusión se ejecuta rítmicamente de una forma similar a la del tiple, cercana siempre a la división del pulso y no tanto en función de notas largas (Figura 3).

The image shows a musical score for five instruments in 3/4 time. The instruments are Melodía, Tiple, Guitarra, Bajo, and Percusión. The score is divided into two measures. The Melodía part consists of eighth notes with accents. The Tiple part consists of eighth notes with accents and 'x' marks. The Guitarra part consists of eighth notes with accents. The Bajo part consists of quarter notes with accents. The Percusión part consists of eighth notes with accents.

Figura 3. Representación elementos principales del Pasillo.

Sin embargo, con base en el trabajo recopilado por el Ministerio de Cultura de la República de Colombia en las Cartillas de Iniciación Musical correspondientes a los ejes de Música Andina Centro-oriente y centro-occidente, es posible establecer algunas variaciones con respecto a los patrones rítmicos empleados por los instrumentos del nivel ritmo-armónico y ritmo-percusivo, que, si bien representan variedad, se mantienen dentro de lo establecido en la figura inmediatamente anterior (Figuras 4 y 5.).

The image shows a musical score for two instruments: tiple and guitarra. The score is divided into two measures. The tiple part consists of eighth notes with accents and 'x' marks. The guitarra part consists of eighth notes with accents.

Figura 4. Variaciones rítmicas del acompañamiento del Pasillo.



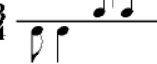

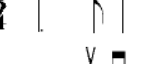
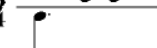
PASILLO	45	<p>Cucharas <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p>Tiple <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p>Guitarra <math>\frac{3}{4}</math> </p>
PASILLO	46	<p>Variante 1:</p> <p>Raspa <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p>Tiple <math>\frac{3}{4}</math> </p> <p>Guitarra <math>\frac{3}{4}</math> </p>

Figura 5. Variaciones rítmicas del acompañamiento del Pasillo.

Es pertinente precisar, con respecto a las posibilidades expresivas y compositivas del Pasillo, que existen dos variantes principales que, en un número significativo de casos, suelen emplearse en la misma composición (siendo igual de numerosos los casos en que no): Por un lado Pasillo lento, de carácter pausado y cadencioso y que se presta para la composición de piezas vocales; sin embargo dentro del ámbito instrumental, es popular encontrar Pasillos lentos sobre todo en el sur occidente colombiano, en particular en el departamento de Nariño; y por otro el Pasillo fiestero, de *tempo* rápido y de interpretación graciosa y siempre virtuosa, es popular a lo largo de toda la Región Andina, y por lo general, a causa de su gran velocidad, es instrumental. El desarrollo melódico del Pasillo se caracteriza por poseer una articulación simple y muy rara vez posee síncopa, pues éste se amarra a los patrones rítmicos que definen el Pasillo vistos con anterioridad, en donde el tiempo fuerte del compás, al igual que el tercero son de vital importancia.

La Guabina, por último, es un aire tradicional que no posee la gran difusión del Bambuco ni la importancia social trascendental en los salones de antaño como el Pasillo, pero que al ser, según Abadía Morales, un “canto de montaña”, manifiesta la expresividad característica de quienes habitan los andes colombianos de una manera singularmente genuina. Se trata de un ritmo ternario que, como los dos ritmos anteriormente descritos, guarda cierta relación con el *valse*, y, como el Pasillo, se escribe e interpreta en compás de 3/4. Su origen es difuso, sin embargo, algunos historiadores, con base en algunos trabajos del poeta oriundo de Antioquia Gregorio Gutiérrez González, ponen a este departamento como cuna de la Guabina; sin embargo, se trata de un ritmo que ha sido muy cultivado más allá de las fronteras de ese territorio, siendo muy difundido en departamentos como Tolima, Huila, Boyacá, Santander y Cundinamarca. Se caracteriza por, en la mayoría de los casos, describir líneas melódicas de considerable simpleza pero que a través de ella, logran describir la serenidad y monotonía de las montañas del paisaje al que el campesino andino está acostumbrado; así mismo, su desarrollo armónico es simple, no excede los linderos de las relaciones tónica-dominante-tónica o tónica-subdominante-dominante-tónica en cualquier tonalidad. Es pertinente resaltar que dentro de este ritmo las piezas vocales han gozado de una popularidad mayor que las instrumentales, cuya existencia es relativamente reciente en comparación y, por ende, de número considerablemente menor, gracias a que en principio solo existían Guabinas cantadas en donde, debido a su eminente carácter tradicional, todos los instrumentos involucrados en el formato organológico se desempeñaban en función de la voz. La Guabina, al igual que los dos ritmos anteriormente puestos en relación, posee también

unos patrones rítmicos definidos que proporcionan a las melodías de carácter apacible y de aparente simpleza que ya fueron mencionadas, una base sobre la cual desarrollarse (Figura 6.).

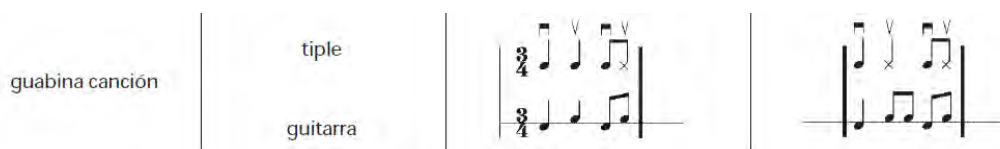


Figura 6. Posibilidades del acompañamiento de Guabina.

### Técnicas Extendidas en Guitarra

*Téchne* es el vocablo griego del que proviene el término Técnica, y se ha asimilado en el español como la destreza para llevar a cabo un oficio o actividad. Ya en la actualidad es definido por la RAE como el conjunto de saberes de los que se sirve un arte o ciencia para su desarrollo; la literatura al igual que la pintura requiere de saberes previos, es ahí en donde está la *téchne*. La música, como los dos artes anteriormente mencionados, para su correcto ejercicio necesita una serie de saberes previos que, en éste caso, se bifurcan en mecánicos y teóricos: Los dos poseen una importancia de iguales proporciones y se sirven el uno al otro. En el presente trabajo de investigación-creación la meta final es desarrollar una forma alternativa para la interpretación de algunos de los ritmos de Música Tradicional de la Región Andina colombiana en la guitarra a través del desarrollo de una serie de composiciones y arreglos; en función de eso, se hará un énfasis mayor en los saberes de tipo mecánico de la música en general por sobre los de tipo teórico, es decir, los que intervienen de manera directa en el cómo de todos los movimientos que el intérprete realiza durante su ejecución.

En “*Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composer*” su autor Robert Lunn, además de hacer un listado claro y ejemplificado de un gran número de técnicas extendidas para guitarra empleadas antes por compositores, todos ellos de último cuarto de siglo

XX y siglo XXI (al mencionar como un hecho de importancia determinante que las técnicas extendidas cobraron una importancia de significativas proporciones a partir del siglo pasado) establece claramente el concepto de “técnica extendida”, definiéndolas como aquellas técnicas que usan una manera no convencional de producir sonido en un instrumento, tomando como base trabajos similares al suyo pero enfocados en instrumentos como el trombón, el clarinete y el contrabajo. En la guitarra clásica, y la guitarra en general, la forma convencional de producir un sonido es pisando los trastes en el diapasón del instrumento con la mano izquierda, y pulsando las cuerdas, pisadas o no, con la derecha; en este sentido, para el presente trabajo de investigación-creación, toda acción que esté por fuera de dicho canon de producción de sonido será considerada como una técnica extendida (Lunn, 2010). La importancia del trabajo de Lunn y la concordancia con el presente trabajo de investigación-creación radica en la conexión establecida entre cada uno de los ejemplos de técnicas extendidas citados en él con el contexto musical en el que fueron empleados, refiriéndose a aspectos melódicos, rítmicos, armónicos, formales, de textura e incluso estilísticos, resaltando especialmente la importancia del recurso tímbrico para el compositor en cuestión en cada uno de mencionados ejemplos. En consecuencia, se establece la Tabla 1, la cual organiza las técnicas extendidas recopiladas y organizadas por Lunn en su trabajo escrito. La meta buscada a través del presente trabajo es innovar la interpretación para guitarra de tres de los más importantes ritmos de la Música Andina Colombiana a través del desarrollo de una serie de composiciones y arreglos en donde a partir del uso de técnicas extendidas se genere un equilibrio de los niveles sonoros de los Pasillos, Bambucos y Guabinas creados, en especial con respecto al nivel ritmo-percusivo, es decir, posicionarlo en el mismo nivel de importancia que el de los elementos ritmo-melódico y ritmo-armónico, los cuales, como ya se ha mencionado con anterioridad, habían sido los únicos

incluidos hasta ahora en la interpretación de dichas músicas para guitarra de parte de la mayoría de compositores. Es por eso que se hace necesario hacer mención a dos guitarristas no clásicos (pero compositores e intérpretes de la guitarra) cuya labor interpretativa ha motivado y ha enriquecido el presente trabajo de investigación-creación: Andy Mckee y Jon Gomm. De manera similar a la expuesta en los ejemplos referentes a música para guitarra clásica presentados por Lunn en su libro, la música para guitarra compuesta por estos dos artistas hace un empleo exuberante e innovador de las técnicas extendidas, sobre todo de orden percusivo, logrando así completa explotación sonora y tímbrica de todo el cuerpo de la guitarra, siempre en función del desarrollo del discurso musical, y sin caer en una sobrecarga o abuso de dicho recurso.



*Tabla 1:*

Técnicas extendidas para guitarra especificadas en “Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers

<i>Técnicas extendidas para guitarra especificadas en “Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers</i>	
	<i>Glissando</i>
	<i>Glissando a través de bend</i>
	Apagado de mano Izquierda sobre diapasón
Técnicas extendidas de mano izquierda.	Apagado de mano izquierda sobre la roseta
	Bi-tonos
	Armónicos naturales
	<i>Glissando</i> de mano derecha
	<i>Pizzicato</i>
Técnicas extendidas de mano derecha.	Tirón de cuerda
	<i>Tapping</i> de mano derecha
	Trémolo de mano derecha
	Percusión sobre cuerdas
Técnicas extendidas percusivas.	Tambora
	Percusión sobre caja armónica

## Creación Musical

La palabra “crear” deriva del latín *creare*, término que significa engendrar, producir, generar. La creación musical materializada en arreglos y composiciones inéditas a la que se pretende llegar a través del presente trabajo de investigación-creación estará fundamentada en las postulaciones hechas al respecto del trabajo creativo por el compositor Igor Stravinsky, quién abanderó una forma de hacer música que revolucionó el contexto artístico de mitad del siglo XX, época en la que vivió mencionado autor. “*Poetics of Music: In The Form Of Six Lessons*”, es un trabajo escrito desarrollado por Stravinsky como una “búsqueda de la verdad” en cuanto al hacer de la música como un arte total, basándose por un lado en el estado en que se encontraba ésta en su tiempo, y por otro lado, en su propio trabajo compositivo. Stravinsky habla de la música como un todo universal al que literalmente cualquier persona puede acceder, cuyos elementos pertenecen y se encuentran en la naturaleza y, de acuerdo a ello, se refiere a la creación musical como el hecho de organizar dichos elementos presentes en la naturaleza en una forma lógica y estética, que responda a las necesidades de expresión buscadas por los músicos y que, así, en un sentido más amplio, responda también a las necesidades de expresión tanto de mencionados músicos como de las comunidades a las que estos pertenecen.

Por otro lado, el trabajo compositivo que se busca desarrollar en el presente trabajo de investigación-creación estará fundamentado en uno de los escritos pedagógicos más importantes desarrollados por Arnold Schönberg, “*Fundamentos de la Composición Musical*”, el cual representa un compilado de las características de los elementos y herramientas que integran el ejercicio creador dentro del ámbito musical; desde los más primigenios como la generación de motivos y temas, manejo y relación de ritmo, armonía y melodía; hasta aspectos de índole más amplia como las formas y la autocrítica a la hora de evaluar el trabajo ya hecho. Se pretende,

entonces, tener como pilares los dos trabajos escritos antes mencionados: Por un lado, uno que se relaciona con saberes específicos y técnicos, como el de Schoenberg, y por el otro, el de Stravinsky, que aborda elementos de carácter ontológico que se acercan a la música desde un ámbito que tiene que ver más con el ejercicio reflexivo que se realiza sobre ésta.

El proceso creador dentro del arte es una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico y que se manifiesta como un reflejo, tanto de lo que se es como de lo que se sabe, y su evidente importancia en la posibilidad de generar nuevos conocimientos a partir de la investigación y el trabajo sobre los ya existentes. En ese sentido, con base en lo anteriormente expuesto, el presente trabajo de investigación-creación tendrá como base el análisis sobre Investigación-Creación realizado por la artista Sandra Daza Cuartas, que a su vez se basa en la investigación realizada por el autor Bruce Archer (1995) en su documento “La naturaleza de la Investigación” en donde se sientan las bases de esta corriente que, a día de hoy, no se ha establecido aún como un método investigativo, sino más bien como un camino generador de conocimiento “a partir de...”. Por otro lado, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia también estableció unos lineamientos para el trabajo de unos “Laboratorios de Investigación-Creación”, a partir de los cuales también se ha podido establecer una concordancia con el objetivo general del presente estudio, y con base en los cuales se trabajará, dado que en éstos la formación dentro del arte se entiende “como un derecho a la creación, a la creación como conocimiento y al conocimiento como creación”. A partir de la intención de innovación generada a través de la creación de arreglos y composiciones inéditas como objetivo final de la presente investigación-creación se podrá, en segunda instancia, transformar en conocimiento formativo al alcance de guitarristas y músicos que enmarquen su labor dentro de la Música Tradicional de la Región Andina colombiana que quieran dar un paso

más allá en la interpretación y la creación de la misma, y su innovación, o de músicos, compositores, arreglistas e instrumentistas en general, quienes encontrarán en el resultado final del presente trabajo herramientas de estudio útiles según su perfil profesional, paradigma de investigación o interés general.

Finalmente, como parte del análisis musical que se presenta con cada una de las obras compuestas durante el presente trabajo de investigación-creación, se realizará la justificación de la elección de los cuatro diferentes formatos organológicos que tendrán dichas obras: Guitarra solista; dúo, guitarra y voz; trío, guitarra, tiple y flauta; y trío, guitarra, violonchelo y flauta. Empero, si bien se hablará con detalle del formato organológico de cada obra de la manera antes descrita, es pertinente establecer en este apartado las bases que sustentan el uso y la inclusión de la voz en uno de esos formatos. Es por eso que se abordará el trabajo sobre dicho formato con base en lo establecido por la investigadora Esther López Ojeda en su artículo “*Literatura y Música*”, publicado en la revista científica llamada “*Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*”; en él, la autora establece las relaciones de complementariedad entre literatura y música, los códigos en común que se entrecruzan y comparten las dos artes y la forma en que sonido evoca a palabra y viceversa. Partiendo del hecho de que las dos artes se manifiestan como sistemas de comunicación, en ese trabajo se establecen los puntos en común que estos tienen y las características en que distan desde lo fónico, lo morfosintáctico y lo semántico, y es precisamente con base en esos tres pilares que se pretende trabajar la creación de las obras que contengan texto. Así mismo, se basará el proceso de adaptación de los textos y composición de las obras musicales para el formato organológico de guitarra y voz con base en la propuesta globalizada en la didáctica musical y de la literatura desarrollada por los profesores de música españoles Manuela Guerra Martín y Francisco J. Quintana Guerra, que se titula “*Paralelismos*

*Entre la Poesía y la Música*". En este trabajo, los autores pretenden estimular el tratamiento globalizado de algunos aspectos comunes a la poesía y la música a partir de los evidentes paralelismos y concomitancias que se establecen entre estos, dos de los más nobles medios de expresión del ser humano (Guerra, Quintana, 2005). Como último sustento se establecerá el contenido lírico de las dos composiciones que se desarrollarán para el formato organológico de guitarra y voz, pues el texto de dichas composiciones de tipo vocal corresponde a dos poemas del gran autor colombiano Aurelio Arturo Martínez, catalogado por el autor y diplomático Juan G. Cobo Córdoba como "el poeta más importante de Colombia" (Arturo, 1977). El texto titulado "Obra e Imagen", editado por los poetas colombianos Juan Gustavo Cobo Borda y Santiago Mutis, es una recopilación de un gran número de poemas del autor nariñense antes mencionado, desde los más populares incluidos en su célebre publicación "Morada Al Sur" (la cual le valió para hacerse con el Premio Nacional de Poesía en 1963), hasta versiones de poetas ingleses contemporáneos, influencia significativa en su vida de letras. Dentro de los poemas incluidos en ésta publicación figuran "Todavía" y "Madrigales" los cuales conformarán la parte lírica de las dos piezas que se crearán para el formato organológico de guitarra y voz. El ritmo se manifiesta como uno de los más importantes elementos en común entre poesía y música según los autores antes referenciados, pues las dos son artes que encuentran el fluir de su movimiento y la correcta jerarquización de sus elementos primigenios a través de la acentuación; con base en lo anterior es que se decide trabajar sobre textos de Aurelio Arturo, en especial los dos que se han elegido, pues poseen una musicalidad evidente que se manifiesta en la estructura de los mismos. Empero, la principal razón por la que se decide trabajar sobre textos de Arturo corresponde a su contenido lírico, pues, como asevera Cobo, la estilística permite deducir que hay dos centros temáticos principales en las poesías del autor nariñense: el ambiente natal y la amada (Arturo, 1977),

centros temáticos que a su vez coinciden con gran parte de los Pasillos, Bambucos y Guabinas de tipo vocal pertenecientes al acervo musical nacional. La aparente sencillez con la que Arturo escribe sus poemas procurando siempre una evocación, un recuerdo suavemente nostálgico, se constituye como la principal característica de su trabajo, siendo esa por ende la característica que más tendrá que explotarse en el tratamiento que se le da a los textos que han sido escogidos para el trabajo creativo a realizarse en el presente estudio.

### **Marco Conceptual**

**Guitarra Solista:** Para la presente investigación se entenderá el concepto de Guitarra Solista como el ámbito de interpretación de la guitarra en el que únicamente a través de éste instrumento, el intérprete es capaz de desarrollar un discurso musical de forma integral, es decir, incorporando en él todos los elementos que hacen parte del mismo y que le caracterizan.

**Análisis Musical:** Se entenderá, para el presente trabajo de investigación-creación, el concepto de Análisis Musical como el proceso a través del cual es posible conocer los elementos de orden morfológico, sintáctico y estructural, que componen una obra musical, sus características principales y la manera en la que se relacionan entre sí. Al ser abordadas desde sus diferentes perspectivas, las aportaciones que brinda el análisis musical de una obra permiten al músico una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella (Lorenzo de Reizábal, M. Lorenzo de Reizábal, A, 2004); hecho fundamental en el presente trabajo de investigación-creación si se tiene en cuenta no solamente lo relacionado con el primer objetivo específico, el cual se refiere al análisis de determinadas obras que aportarán información pertinente para el procedimiento investigativo, sino posteriormente, cuando se sustente el trabajo compositivo realizado al final del presente estudio.

**Región Andina Colombiana:** Tomando como base el trabajo escrito titulado “*Compendio General de Folklore Colombiano*”, de autoría de Guillermo Abadía Morales, para el presente trabajo de investigación-creación se entenderá por Región Andina Colombiana a la zona geográfica que comprende todos los departamentos de la región montañosa andina, ubicada en los tres ramales de la cordillera: centro y oriente de Nariño, Cauca y Valle, todo el Huila, Tolima, Cundinamarca, Caldas, Quindio, Risaralda, Antioquia, centro y occidente de Boyacá y los dos Santanderes (Abadía, G, 1983). Esta división por zonas o regiones se fundamenta en la realidad demográfica de las mismas, pues existen características costantes y rasgos en común que definen a los habitantes de, en este caso, la Región Andina, y que no comparten con los habitantes de ninguna de las demás regiones geográficas del país.

**Música Tradicional:** Para el presente trabajo de investigación-creación se entenderá el concepto de Música Tradicional como todas aquellas manifestaciones musicales que hacen parte del acervo cultural de una comunidad y que actúan como códigos comunicacionales representativos de realidades históricas, sociales y territorialidades únicas, y que tienen una profunda repercusión en la sociedad contemporánea. Además de su valor intrínseco, las músicas tradicionales se manifiestan también como expresiones generadoras de valores: en la medida en que permiten a las comunidades reconocerse en marcos específicos de temporalidad (historia) y espacialidad (territorio), sustentando elementos de identidad cultural y alimentando el diálogo y la convivencia con base en el respeto a los otros y el reconocimiento de la diversidad (Ministerio de Cultura, 2005).

**Técnica Extendida:** Para el presente trabajo de investigación-creación se entenderá el concepto de Técnica Extendida como un tipo de técnica que actúa como una “extensión” de determinada técnica convencional de las empleadas para la interpretación de los instrumentos

musicales, es decir, a través del empleo de éstas técnicas se produce sonido de manera no-convencional que, dependiendo de la naturaleza de dicha técnica, tendrá distintas características de acuerdo con la tímbrica, la intensidad, la duración y/o la altura del sonido producido. Así lo afirma Robert Lunn en su trabajo *“Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers”*: *“An extended technique uses a non-traditional way to produce sound from an instrument”* (Lunn, R, 2010).

**Formato Organológico:** Entendiendo la organología musical dentro de lo establecido por Abadía Morales, como el estudio que comprende el arsenal de los instrumentos susceptibles de dar nacimiento o producir sonidos musicales (Abadía, G, 1983); se establece el concepto de Formato Organológico para el presente trabajo de investigación-creación como grupo de instrumentos que intervienen en la ejecución de una obra musical, de acuerdo a sus características, dentro de las cuales, las más importantes son las de carácter tímbrico.

**Arreglo Musical:** De acuerdo a lo expresado en el trabajo escrito titulado *“La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano”* cuando su autor se refiere al concepto de “Arreglo”, hablando en términos musicales, se definirá este concepto para el presente trabajo de investigación-creación como la adaptación de un tema original para otro instrumento (o formato organológico); teniendo en cuenta aspectos esenciales como el hecho de conocer completamente la obra a arreglar en términos melódicos, armónicos y estructurales, las posibilidades tímbricas y de registro de los instrumentos que integren el formato para el cual se arregla, y la textura, color y el objetivo estilístico final del arreglo (Rodríguez, G, 2016).



## **Marco Contextual**

**Microcontexto:** El Pasillo, el Bambuco y la Guabina como tres de los más representativos ritmos de la Música Tradicional de la Región Andina colombiana. Manifestándose estos como el campo de acción sobre el cual se trabaja en el presente trabajo de investigación creación.

**Macrocontexto:** La Música Tradicional de la Región Andina colombiana, entendida como un patrimonio sonoro que es evocado y recreado en forma permanente por la necesidad expresiva individual y por la capacidad que tiene de servir como símbolo colectivo, así como también, manifestada como un testimonio del largo proceso de mestizaje vivido y como evidencia de la gran variedad geográfica de Colombia (Ministerio de Cultura, 2005).

## 6. Diseño Metodológico

**Paradigma de Conocimiento:** El paradigma de conocimiento que se usará en la presente investigación es el Histórico Hermenéutico, pues los elementos puestos en relación en la misma son de naturaleza estética y evidentemente subjetivos.

**Enfoque de Investigación:** Se trabaja sobre el acercamiento descriptivo y analítico a tres de los ritmos más importantes de la Música Tradicional de la Región Andina colombiana: Pasillo, Bambuco y Guabina; esto sustenta el presente trabajo en un enfoque cualitativo, pues lo que se busca es determinar cómo se puede optimizar la interpretación en la guitarra de los ritmos anteriormente mencionados a través de distintas composiciones y arreglos, partiendo de las características y cualidades que los definen como tal.

**Tipo de Investigación:** Se trata de una investigación de tipo investigación - creación dado que en el transcurso de la misma, luego de hacer un análisis del estado actual de las cualidades interpretativas de tres ritmos de la Música Tradicional de la Región Andina colombiana para guitarra: Pasillo Bambuco y guabina, se proponen, a través de diferentes composiciones y arreglos, una serie de nuevos elementos que buscan aportar al enriquecimiento de la interpretación de mencionada música.

**Método de la Investigación:** El método a utilizar tendrá como base el análisis tanto musical como de registros sonoros que se relacionen de manera directa con las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Bambuco, Pasillo y Guabina. Así mismo se buscará un acercamiento a la información que conlleve a un mayor conocimiento de la guitarra como instrumento solista y acompañante dentro del ámbito de la Música Tradicional, las técnicas extendidas que en ella se desarrollan y la manera más idónea de interpretar en ella Bambucos, Pasillos y Guabinas haciendo uso de mencionadas técnicas. Para lo anterior se construirán

matrices iniciales y finales, la primera será deductiva. Además, se define las fuentes de información y se construye los instrumentos de recolección de información cualitativa, se establecen protocolos que aseguren la pertinencia de la información, su correcto tratamiento y el apego científico necesario para garantizar una investigación totalmente válida tanto externa como internamente.

**Técnicas para la recolección y tratamiento de la información:** En la presente investigación se recolectará investigación de carácter cualitativo, por tanto, en coherencia con el paradigma de conocimiento, el enfoque y tipo de investigación, se utiliza las siguientes técnicas para la recolección de información cualitativa: Análisis documental: registro sonoro, análisis documental: registro audiovisual, análisis musical, entrevista cualitativa: entrevista cualitativa estructurada.

**Instrumentos para la recolección de información:** En función de las técnicas para la recolección y tratamiento de la información anteriormente enunciadas, para la presente información se utilizarán los siguientes instrumentos para la recolección de información: Formato de análisis de registro sonoro, formato de análisis registro audiovisual , y cuestionario para entrevista estructurada.

En consecuencia se presenta la primera matriz de categorización deductiva:

UNIVERSIDAD DE NARIÑO FACULTAD DE ARTES DEPARTAMENTO DE MÚSICA - PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA Técnicas extendidas en la Interpretación de Músicas Tradicionales de la Región Andina de Colombia en la Guitarra: Pasillo, Bambuco y Guabina.						
MATRIZ DE CATEGORÍAS DE INVESTIGACIÓN						
Problema de Investigación:		¿De qué forma se puede innovar la interpretación de músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Guabina, Pasillo y Bambuco, en la guitarra?				
Objetivos						
General	Caracterizar, a partir del uso de técnicas extendidas y en arreglos y composiciones, una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra.					
Específicos	Categoría	Subcategoría	Requerimiento de Información	Fuente de Información	Técnica de Recolección	Instrumento Recolector
Aalizar y establecer, desde la morfosintaxis musical, los elementos que caracterizan los Bambucos, Pasillos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz pertinentes al presente estudio.	Análisis musical.	Análisis Morfológico	Elementos característicos que caracterizan las composiciones para guitarra solista de Gentil Montaña y Clemente Díaz.	Composiciones escritas de Gentil Montaña: Bambucos, Pasillos y Guabinas. Composiciones escritas y arreglos originales de Clemente Díaz: Bambucos y Pasillos.	Análisis musical.	Formato de análisis musical.
		Análisis Sintáctico.	Elementos característicos que caracterizan las composiciones para guitarra solista de Gentil Montaña y Clemente Díaz.	Composiciones escritas de Gentil Montaña: Bambucos, Pasillos y Guabinas. Composiciones escritas y arreglos originales de Clemente Díaz: Bambucos y Pasillos.	Análisis musical.	Formato de análisis musical.
Determinar el rol desempeñado y las técnicas de interpretación utilizadas por los instrumentos melódicos, ritmo-armónicos y ritmo-percursivos de las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.	Músicas Tradicionales de la Región Andina colombiana: Bambuco, Pasillo y Guabina. (Clasificación organológica)	Instrumentos involucrados en el nivel melódico.	Rol desempeñado y técnicas empleadas por instrumentos melódicos.	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Músicos intérpretes (nivel melódico) de música tradicional.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada.
		Instrumentos involucrados en el nivel ritmo-armónico.	Rol desempeñado y técnicas empleadas por instrumentos armónicos.	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Músicos intérpretes (nivel ritmo-armónico) de música tradicional.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada.
		Instrumentos involucrados en el nivel ritmo-percursivo.	Rol desempeñado y técnicas empleadas por instrumentos percursivos.	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Músicos intérpretes (nivel ritmo-percursivo) de música tradicional.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada.
Determinar, en función de los niveles melódico, ritmo-armónico y ritmo-percursivo, qué técnicas extendidas para guitarra pueden emplearse en la optimización de la interpretación de músicas tradicionales pertenecientes a la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.	Técnicas Extendidas	Técnicas extendidas percursivas.	Técnicas extendidas percursivas de posible empleo en la interpretación de Pasillos, Bambucos y Guabinas	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Guitarristas que involucren técnicas extendidas en su labor interpretativa. Guitarristas intérpretes de música tradicional colombiana. Registro sonoro de composiciones con técnicas extendidas percursivas.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada. Formato de análisis Musical.
		Técnicas extendidas de mano derecha.	Técnicas extendidas con mano derecha de posible empleo en la interpretación de Pasillos, Bambucos y Guabinas	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Guitarristas que involucren técnicas extendidas en su labor interpretativa. Guitarristas intérpretes de música tradicional colombiana. Registro sonoro de composiciones con técnicas extendidas con mano derecha.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada. Formato de análisis Musical.
		Técnicas extendidas de mano izquierda.	Técnicas extendidas con mano izquierda de posible empleo en la interpretación de Pasillos, Bambucos y Guabinas	Registro sonoro de Bambucos, Pasillos y Guabinas. Guitarristas que involucren técnicas extendidas en su labor interpretativa. Guitarristas intérpretes de música tradicional colombiana. Registro sonoro de composiciones con técnicas extendidas con mano izquierda.	Análisis documental. Entrevista estructurada.	Formato de análisis de documento. Cuestionario para entrevista estructurada. Formato de análisis Musical.
Crear, con base en las técnicas extendidas, arreglos y composiciones para guitarra solista y formatos instrumentales de dúo y trío que la incluyan en su conformación, en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.	Creación Musical	Creación de arreglos originales de obras no inéditas en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.	Elementos que caracterizan un arreglo a partir de obras no inéditas dentro de los ritmos en mención.	Guitarristas arreglistas de música tradicional colombiana	Entrevista estructurada.	Cuestionario para entrevista estructurada.
		Creación de obras inéditas en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.	Elementos que caracterizan una composición inédita dentro de los ritmos en mención.	Guitarristas compositores de música tradicional colombiana.	Entrevista estructurada.	Cuestionario para entrevista estructurada.

## 7. Análisis y Discusión de Resultados

### Discusión Categoría Análisis

- **Objetivo Específico:** Aalizar y establecer, desde la morfosintaxis musical, los elementos que caracterizan los Bambucos, Pasillos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz pertinentes al presente estudio.

### Categoría: Análisis Musical

---

#### O1C1.

#### *O3C1S1: Análisis Morfológico.*

Información obtenida del análisis documental:

- Organización escalística: Tonal, modal. (melodía)
- Ámbito de tesitura: Supeditado al desarrollo melódico y armónico de la música.  
(melodía)
- Perfil melódico: Heterogéneo, ondulado. (melodía)
- Puntos culminantes: Inicio de frase, puntos medios de frase, final de frase. (melodía)
- Puntos de reposo dados por: Silencios, cadencias. (melodía)
- Repeticiones melódicas dadas por: Fragmentos pregunta-respuesta, isomelos, secuencias.  
(melodía)
- Variaciones melódicas: Timbre. (melodía)
- Notas de adorno: Notas de paso, apoyaturas, bordaduras, anticipaciones. (melodía)
- Compás: Binario de  $\frac{3}{4}$ , ternario de  $\frac{6}{8}$ . (ritmo-métrico)
- Número libre de motivos esenciales. (ritmo-métrico)
- Estructura rítmica a través de: Isorritmos, isoperiodos. (ritmo-métrico)

- Tipología de acordes: Triada, cuatriada. (armonía)
- Disposición de acordes: Cerrada, abierta. (armonía)
- Cadencias: Auténticas, suspensivas, rotas. (armonía)
- Modulaciones: Diatónicas. (armonía)
- Progresiones armónicas: Unitónicas, modulantes. (armonía)
- Notas de adorno: Notas de paso, apoyaturas, bordaduras, anticipaciones. (armonía)

### **Discusión desde el marco teórico:**

Los tres niveles que componen la parte morfológica del análisis musical, según lo plantean las hermanas Lorenzo de Reizábal en su libro de texto “Análisis Musical: Claves Para Entender E Interpretar La Música”, son: Elementos melódicos, elementos ritmo-métricos, y elementos armónicos; los cuales corresponden a los capítulos uno, dos y tres del mencionado libro, respectivamente. Se ha encontrado una concordancia total con los diferentes elementos que se han podido analizar de las cuatro piezas tomadas en cuenta en la presente categoría del trabajo de investigación-creación, y, aún más allá, se ha encontrado una gran pertinencia, pues los ritmos tradicionales puestos en relación en dicho trabajo poseen características que permiten que sean fácilmente estudiados con las herramientas analíticas descritas por las hermanas Lorenzo de Reizábal en sus escritos.

**Conclusión Preliminar:** A partir del análisis realizado, se establecen como elementos morfológicos que caracterizan los Pasillos, Bambucos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz: Organización escalística tonal y modal. (melodía), ámbito de tesitura libre (melodía), perfil melódico heterogéneo y ondulado (melodía), puntos culminantes en inicio de frase, en puntos medios de frase y en final de frase (melodía), puntos de reposo

dados por silencios y cadencias (melodía), repeticiones melódicas dadas por fragmentos pregunta-respuesta, isomelos y secuencias (melodía), variaciones melódicas de timbre (melodía), notas de adorno como notas de paso, apoyaturas, bordaduras y anticipaciones (melodía), compases binarios de  $\frac{3}{4}$  y ternarios de  $\frac{6}{8}$  (ritmo-métrico), número libre de motivos esenciales (ritmo-métrico), estructura rítmica a través de: isorritmos e isoperiodos (ritmo-métrico), acordes de triada y cuatriada. (armonía), disposición cerrada y abierta de acordes (armonía), cadencias: auténticas, suspensivas y rotas (armonía), Modulaciones diatónicas (armonía), progresiones armónicas unitónicas y modulantes (armonía), notas de adorno como notas de paso, apoyaturas, bordaduras y anticipaciones (armonía).

### ***OICIS2: Análisis Sintáctico.***

Información obtenida del análisis documental:

- Frases: regulares, irregulares. (fraseológico)
- Frases: Conclusivas, suspensivas. (fraseológico)
- Textura melódica: Mixtura entre homofonía y polifonía. (textural)
- Textura rítmica: Isorritmia. (textural)
- Textura armónica: Según organización escalística: tonal, modal; según presentación de los acordes: mixtura entre desglosada y cordal; según ritmo armónico: densa. (textural)
- Textura tímbrica: Solista. (textural)
- Forma: Forma binaria reexpositiva, forma ternaria. (formas estructurales)

**Discusión desde el marco teórico:**

Resulta muy pertinente que las autoras, en el libro, hayan dividido los elementos del análisis morfosintáctico de acuerdo a los dos vocablos que componen éste término, el morfológico y el sintáctico, pues es en éste último en donde se tiene más claridad al respecto de lo analizado si y solo si previamente se ha analizado los elementos morfológicos, tal y como es sugerido en el libro por parte de las autoras. Se encuentra una concordancia casi total, pues con base en las partes correspondientes a los elementos fraseológicos y texturales ha sido posible realizar un análisis formidable y completo a las piezas para guitarra de Gentil Montaña y Clemente Díaz escogidas previamente para tal fin; sin embargo, en la parte final, correspondiente a los elementos que tienen que ver con formas estructurales no fue posible encontrar una correspondencia de las características que poseen dichas composiciones con lo estipulado por las hermanas Lorenzo de Reizabal en su libro. Con base en lo anterior se concluye que es necesario ampliar el marco teórico en lo que tiene que ver con las formas estructurales que pueden definir a los ritmos tradicionales de Pasillo, Bambuco y Guabina dentro de sus planteamientos teóricos.

**Conclusión Preliminar:** A partir del análisis realizado, se establecen como elementos sintácticos que caracterizan los Pasillos, Bambucos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz: Frases regulares e irregulares (fraseológico), frases conclusivas y suspensivas (fraseológico), textura melódica con características de homofonía y polifonía en distintos momentos de una misma composición (textural), textura isorrítmica (textural), textura armónica de tres características, según organización escalística tonal y/o modal, según presentación de los acordes desglosada y/o cordal, densa según su ritmo armónico. (textural), y textura tímbrica solista. (textural). No se concluye al respecto de la forma estructural al no haber información suficiente en el marco teórico.

---



**Conclusión Preliminar (Categoría completa):** Se establecen como elementos morfosintácticos que caracterizan los Pasillos, Bambucos y Guabinas para guitarra compuestos por Gentil Montaña y Clemente Díaz: Organización escalística tonal y modal. (melodía), ámbito de tesitura libre (melodía), perfil melódico heterogéneo y ondulado (melodía), puntos culminantes en inicio de frase, en puntos medios de frase y en final de frase (melodía), puntos de reposo dados por silencios y cadencias (melodía), repeticiones melódicas dadas por fragmentos pregunta-respuesta, isomelos y secuencias (melodía), variaciones melódicas de timbre (melodía), notas de adorno como notas de paso, apoyaturas, bordaduras y anticipaciones (melodía), compases binarios de  $\frac{3}{4}$  y ternarios de  $\frac{6}{8}$  (ritmo-métrico), número libre de motivos esenciales (ritmo-métrico), estructura rítmica a través de: isorritmos e isoperiodos (ritmo-métrico), acordes de triada y cuatriada. (armonía), disposición cerrada y abierta de acordes (armonía), cadencias: auténticas, suspensivas y rotas (armonía), modulaciones diatónicas (armonía), progresiones armónicas unitónicas y modulantes (armonía), notas de adorno como notas de paso, apoyaturas, bordaduras y anticipaciones (armonía); como también, frases regulares e irregulares (fraseológico), frases conclusivas y suspensivas (fraseológico), textura melódica con características de homofonía y polifonía en distintos momentos de una misma composición (textural), textura isorrítmica (textural), textura armónica de tres características, según organización escalística tonal y/o modal, según presentación de los acordes desglosada y/o cordal, densa según su ritmo armónico. (textural), y textura tímbrica solista. (textural). No se concluye al respecto de la forma estructural al no haber información suficiente en el marco teórico.

---

## Discusion Categoría Música Tradicional

**Objetivo Específico:** Determinar el rol desempeñado y las técnicas de interpretación utilizadas por los instrumentos melódicos, ritmo-armónicos y ritmo-percusivos de las músicas tradicionales de la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.

**Categoría:** Música Tradicional.

### O2C1

#### *O2C1S1: Instrumentos involucrados en el nivel melódico.*

Información obtenida de entrevistados:

- Flauta: Su rol depende del manejo que le dé el arreglista y/o compositor, siendo la mayor parte del tiempo melódico y protagonista. Cuando no se desempeña de esa manera es melódico acompañante, ejecutando melodías que no son principales o contrapuntos que se conjugan con otros instrumentos melódicos, en caso de haberlos. La sonoridad de los acompañamientos, sean o no de carácter melódico (cuando no son de carácter melódico se manifiestan simplemente de manera armónica), se pueden ver enriquecidos a través del uso de diferentes técnicas extendidas, tales como *vibrato*, golpe de lengua, golpe de dedos y soplido; que dotan al instrumento de mayor versatilidad,
- Bandola: Su rol es meramente melódico según el entrevistado, la técnica que más utiliza, a parte de la pulsación común con plectro, en función de favorecer la idónea interpretación de notas largas, es el trémolo.
- Tiple: A pesar de ser un instrumento que, en la mayoría de los casos, pertenece al nivel ritmo-armónico de la Música Tradicional, en determinados casos es el encargado de interpretar melodías, ya sean de carácter secundario o acompañante, o de carácter

principal y protagónico. El entrevistado manifiesta que es posible emplear pulsación con dedos o pulsación con plectro como técnicas de interpretación.

### Discusión desde el marco teórico:

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELODICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRIO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Lineas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino, (instrumentales)	Percusion menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Lineas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o añanisque, cucharas, carraca, quiblicos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de plico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusion.	3, 4, 5.	Coplas o <u>cantos</u> en torbellino cantado. Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La María, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Monos, Mojgargas
GRUPO CARRANCUERO	Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb. Riolina o duitaina.	Voz solista, coro.	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilábicas y endecasilábicas.	Los generos de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 7. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

MÚSICAS	ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES
	PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA		
Rajaleñas o cucamba	Tambora, esterilla, ciepiés, chucho, carángano, puérca.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla
Cuerdas pulcadas:	Trios, cuartetos, quintetos	Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, ciepiés	Tiple, guitarra.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	
	Solista (Tiple-guitarra)		Tiple, guitarra.	Voz	
Duetos	Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos
Grupo campesino	Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcante.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña
Chirimía	Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fiscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y música clásica universal
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y Tropical

Figura 8. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur.

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras, Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bongó y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO – TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 9. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

Se ha encontrado concordancia entre la información suministrada por los entrevistados, Diego Pantoja y Mauricio Moreno, intérpretes de flauta y bandola/tiple, respectivamente, y los datos puestos en relación en las tres cartillas publicadas como parte del Plan Nacional de Música Para la Convivencia del Ministerio de Cultura que corresponden a la Región Andina central de Colombia: “¡Que Viva San Juan y San Pedro!” (centro sur), “Entre Pasillos y Bambucos (centro occidente), y “Que Viva Quien Toca” (centro oriente). Es posible evidenciar cómo, en gran parte de los formatos instrumentales que según el trabajo realizado por el Ministerio de Cultura interpretan diferentes músicas tradicionales de la Subregión Andina Central de Colombia, instrumentos como la bandola y diferentes tipos de aerófonos (como la flauta, la flauta de caña y

la flauta de carrizo) se destacan como el instrumento de desempeño melódico que prima; entre dichos formatos se destacan la estudiantina, los duetos vocales, el trío instrumental andino, y la chirimía. Por otro lado, es posible evidenciar que el uso del tiple como instrumento solista sólo se da en las estudiantinas, siendo de esta manera posible afirmar que el uso de éste como instrumento del nivel melódico es algo poco usual.

Información obtenida de análisis documental:

- Clarinete: Tuvo aparición en dos de las seis piezas abordadas en el análisis documental realizado, de las cuales una era interpretada por un trío instrumental y la otra por un quinteto instrumental. En ambos casos, el clarinete, a pesar de llevar la melodía principal la mayoría del tiempo, era capaz de interpretar melodías de carácter secundario o acompañante, manifestando de esa manera versatilidad de acuerdo al rol interpretado. En los dos ensambles se denotó también cómo las cualidades tímbricas del clarinete representan una característica de mucha explotación en el trabajo melódico de la pieza que interpretaban. La técnica utilizada a lo largo de su interpretación es la producción corriente de sonido
- Bandola: Con aparición en tres de las seis piezas abordadas en el análisis documental realizado, se ha identificado a la bandola como un instrumento de gran versatilidad que, gracias a sus cualidades tímbricas, es capaz de desempeñarse con gran idoneidad dentro del nivel melódico, siendo el instrumento principal en este aspecto, o uno de carácter secundario o acompañante de ser necesario, describiendo melodías complementarias y/o contrapuntos. La bandola aparece en un quinteto instrumental, en donde comparte su desempeño melódico con una flauta, un trío instrumental, donde lo comparte con un clarinete, y un trío instrumental andino, en donde es el único instrumento encargado de

dicho desempeño. En los registros audiovisuales de las piezas analizadas, la bandola hace uso de cuatro técnicas distintas, la pulsación con plectro, el trémolo, el *pizzicato* y el uso de armónicos.

- Flauta: Es usada en tres de las seis piezas abordadas en el análisis documental realizado para la presente categoría, por un quinteto instrumental en donde comparte su desempeño melódico con una bandola, y por un trío instrumental en donde es el único instrumento que pertenece al nivel melódico. Tanto en las interpretaciones del quinteto instrumental como en las del trío instrumental, la flauta es el instrumento que realiza la mayor parte del trabajo melódico principal; cuando no es así pasa a formar parte del acompañamiento, describiendo melodías complementarias y contrapuntos, o también haciendo uso de técnicas extendidas que modifican el timbre del sonido producido por éste instrumento, y que dotan a la interpretación de una gran riqueza sonora. Las técnicas utilizadas por éste instrumento en sus distintos asajes de aparición son: emisión corriente de sonido, golpe de aire, soplido y flurato.

### Discusión desde el marco teórico:

MÚSICAS	ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES
	PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA		
Rajaleñas o cucamba	Tambora, esterilla, ciempiés, chucho, carángano, puercas.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla
Cuerdas pulgadas	Tríos, cuartetos, quintetos		Tiple, guitarra.	Bandola, tiple	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, ciempiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña	
	Solista (Tiple—guitarra)		Tiple, guitarra.		
Duetos	Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos.
Grupo campesino	Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcate.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña
Chirimía	Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo.
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fiscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y música clásica universal
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y Tropical

Figura 10. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur.

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bongó y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO – TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 12. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

FORMATO	GENEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRIO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Líneas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino. (Instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Líneas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o aifandoque, cucharas, carraca, quimbilios, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de plico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o <u>cantas</u> en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La Manta, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Monos, Mojigangas
GRUPO CARRANCUERO	Merengue, merengue joropadoo, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb. Guitarra en C.	Requinto en Bb. Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilábicas y endecasilabas.	Los géneros de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropadoo, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 11. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

Se ha encontrado una concordancia parcial entre la información recolectada a partir del análisis documental realizado a diferentes piezas interpretadas por conjuntos instrumentales de diversa índole y lo consignado en las cartillas emitidas por el Ministerio de Cultura al respecto de las músicas tradicionales de la Subregión Andina Central. Lo anterior debido a que la bandola es el único instrumento que figura, tanto dentro del nivel melódico de los ensambles puestos en relación en el análisis documental del presente trabajo de investigación-creación, y los diferentes ensambles estipulados por el Ministerio de Cultura. La flauta y el clarinete, por otro lado, corresponden a una necesidad de expresión y a un intento de ampliar las posibilidades tímbricas de sus interpretaciones, por parte de los intérpretes de los ensambles no estipulados por el MinCultura que los incluyen como instrumentos pertenecientes al nivel melódico de la Música Tradicional como reemplazo de los instrumentos aerófonos característicos como las flautas de carrizo o las flautas de caña.

**Conclusión Preliminar:** A partir de la información recolectada y analizada, se determina que el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel melódico que se relacionan en los distintos ensambles es, generalmente, por un lado protagónico y principal, y por otro acompañante y secundario cuando dichos instrumentos entran en diálogo con otros. Así mismo, se determina que las técnicas de interpretación de la bandola como instrumento melódico son: la pulsación con plectro, el trémolo, el *pizzicato* y los armónicos; las técnicas de interpretación de la flauta como instrumento melódico son: la emisión corriente de sonido, el flurato, el golpe de aire, el soplido, el golpe de lengua, el golpe de dedos; y la técnica utilizada por el clarinete es la emisión corriente de sonido.



## O2C1S2: Instrumentos involucrados en el nivel ritmo-armónico.

Información obtenida de entrevistados:

- Tiple: El rol del tiple es acompañante dentro del nivel ritmo-armónico la gran mayoría del tiempo. Se manifiesta de manera distinta, cobrando un papel protagónico, cuando se traslada durante determinadas secciones al nivel melódico (como se evidenció en la subcategoría inmediatamente anterior), y por otro lado, cuando, sin abandonar el nivel ritmo-armónico, interpreta pasajes solistas de gran virtuosismo que involucran técnicas como el aplatillado, el rasgue, el chasquido y el abanico, dotando así al trabajo armónico en desarrollo de una gran variedad tímbrica.
- Bajo: Se menciona al bajo como un instrumento acompañante casi la totalidad del tiempo. Se utiliza en él la técnica de pulsación corriente y también la técnica denominada como *slap*.

## Discusión desde el marco teórico:

MÚSICAS	ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES	
	PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA			
Rajaleñas o cucamba	Tambora, esterilla, ciepiés, chucha, carángano, puera.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla	
Cuerdas pulcadas	Tríos, cuartetos, quintetos	Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos	
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, ciepiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña		Solista, dúo y coro a dos o tres voces
	Solista (Tiple—guitarra)		Tiple, guitarra.			Voz
Duetos	Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos	
Grupo campesino	Guacharaca, raspa o carraca.	Guitarra, marcanite.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña	
Chirimía	Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo	
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fisicorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y música clásica universal	
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y Tropical	

Figura 13. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bongó y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO - TUNA	Tambor de vaso, palmas.		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 14. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Líneas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino, (instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Líneas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o alfindoque, cucharas, carraca, quimbilos, zambumbia, guacho, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o <del>coplas</del> en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La Manta, La Copa, Las Vueltas, El Trío, Los Monos, Mojigangas.
GRUPO CARABANQUERO	Merengue, merengue joropado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb, Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilábicas y endecasilábicas.	Los generos de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropado, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 15. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

Se encuentra una concordancia total al momento de relacionar la información recolectada a partir de las entrevistas estructuradas y el marco teórico, pues el tiple es un instrumento que está presente en la gran mayoría de los ensambles que interpretan las músicas tradicionales en abordadas en el presente trabajo de investigación-creación, el Pasillo el Bambuco y la Guabina, haciendo aparición también, como lo menciona uno de los entrevistados, en el nivel melódico de algunos de dichos ensambles. Por otro lado, con menos uso, el bajo por su parte es empleado solamente en las estudiantinas (en ocasiones tratándose de un contrabajo). De esta manera, se encuentra a partir de la corroboración de la información que los dos instrumentos cumplen un rol meramente acompañante, exceptuando algunos casos en que el tiple abandona dicho rol para sobresalir y cobrar protagonismo durante determinados pasajes.

Información obtenida de análisis documental:

- Guitarra: Gracias a su registro y a su versatilidad como instrumento del nivel ritmo-armónico, es capaz de dotar de estabilidad y balance a una pieza cuando se trata de la interpretación de un trío instrumental andino, o de un trío instrumental de distinta índole (guitarra, clarinete y bandola) siempre que ésta sea el instrumento que lleva la base ritmo armónica. De igual manera, es posible que, en determinados pasajes, cobre un rol protagónico y principal al ser capaz de, sin dejar de lado el nivel ritmo-armónico, interpretar pasajes melódicos sin ningún problema. La única que utiliza en las interpretaciones que fueron objeto de análisis es la pulsación corriente.
- Tiple: De aparición en cuatro de las seis piezas abordadas en el análisis documental realizado, el tiple se manifiesta como el instrumento más característico del nivel ritmo-armónico en la interpretación de músicas tradicionales de la Región Andina colombiana. Solamente en una de las cuatro piezas en las que aparece, su rol se limita estrictamente al

de instrumento acompañante (la que es interpretada por trío instrumental andino), pues, a pesar de que posee esporádicas apariciones melódicas, éstas no llegan a ser principales en ningún momento; en el resto de ellas, alterna dicho desempeño como base armónica de la pieza, con breves intervenciones melódicas de carácter protagónico y principal que dotan de dinamismo y variedad tímbrica a la pieza que se está interpretando. Durante su acompañamiento ritmo-armónico utiliza las técnicas de rasgue, apagado y aplatillado, mientras que para sus desempeños melódicos utiliza pulsación corriente.

- Bajo: De aparición en dos de las seis piezas que fueron objeto de análisis, el bajo, a pesar de ser un instrumento comúnmente acompañante la mayoría del tiempo, en ambos casos es interpretado con gran versatilidad, pasando fácilmente de estar haciendo una labor acompañante a ejecutar pasajes melódicos protagónicos y solistas y viceversa. Las técnicas que utiliza en sus intervenciones es la pulsación corriente. Cabe destacar que, en una de las piezas, el bajo también utiliza ligados en la mano izquierda como técnica de interpretación.
- Guitarrón: Cumple el papel del bajo en el nivel ritmo-armónico y aparece en dos de las piezas analizadas, formando parte de un quinteto instrumental (flauta, bandola, tiple, guitarrón y percusión). Su uso responde a una necesidad de cambio en el timbre del bajo, ya que éste instrumento otorga más profundidad al sonido y un mayor número de armónicos mencionado a aspecto del nivel ritmo-armónico en la interpretación de músicas andinas tradicionales. El rol que desempeña es acompañante en la mayoría de las dos piezas que interpreta, llevando la base armónica de las mismas; sin embargo, cobra un rol protagónico cuando, en una de ellas, interpreta la melodía del tema en un breve pasaje, y en la otra, un cambio en su técnica de interpretación, pasando de la pulsación,

técnica corriente que utiliza en casi la totalidad de sus intervenciones, a una percusión sobre las cuerdas (cerca al puente), que emula un sonido percutivo en algún sentido, dota de riqueza tímbrica a la interpretación del ensamble entero.

- Cuatro llanero: De aparición en una de las piezas analizadas. A pesar de que no es un instrumento que pertenece a la tradición andina, su empleo en la interpretación de músicas tradicionales de ésta índole responde a una búsqueda de variedad tímbrica por parte del ensamble que lo ha incluido en su formato instrumental (flauta, bajo y cuatro llanero) que, a través del empleo de este instrumento en sus interpretaciones, busca dotar de virtuosismo y expresividad a las mismas. Dentro del nivel ritmo-armónico el cuatro llanero desempeña un rol acompañante la mayoría del tiempo, aunque en ocasiones, sin salir de dicho rol, es decir, sin ejecutar melodías, ejecuta pasajes solistas de considerable virtuosismo y considerables posibilidades expresivas. De la misma manera, ejecuta esporádicos adornos melódicos que, a pesar de poder ser denominados como tal, no llegan a salir del nivel ritmo-armónico, debido a que no representan melodías constituidas como tal. Las técnicas que utiliza en sus intervenciones son el rasgue, el apagado y la pulsación.
- Piano: De aparición en una de las piezas analizadas. A pesar de que no es un instrumento que pertenece a la tradición andina, su empleo en la interpretación de músicas tradicionales de ésta índole responde a una búsqueda de variedad tímbrica y al idóneo aprovechamiento de su amplio registro, debido a esto, en la actualidad su uso en diversos tipos de ensambles ha sido cada vez mayor. El rol que cumple es acompañante la mayoría del tiempo, llevando la base armónica de la pieza mientras describe los patrones del acompañamiento ritmo-armónico, sin embargo, a través de distintas secciones también

ejecuta distintos pasajes melódicos que son protagónicos y principales, jamás ejecuta melodías que corresponden a acompañamientos. La técnica que emplea es la emisión corriente de sonido.

### Discusión desde el marco teórico:

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELODICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA -TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Lineas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino. (Instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Lineas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o alfandoque, cucharas, carraca, quítrillos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o <u>cántas</u> en torbellino cantado. Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La Manita, La Copa, Las Vueltas, El Trío, Los Monos, Mojigangas
GRUPO CARRANQUERO	Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb, Riolina o duizaina.	Voz solista, coro.	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, heptasilábicas y endecasilábicas.	Los generos de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 16. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chuchó	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chuchó	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANTA	Raspa, bongó y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO - TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 17. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

MÚSICAS	ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES	
	PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA			
Rajaleña o cucamba	Tambora, esterilla, ciepiés, chuchó, carángano, puercá.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla	
Cuerdas pulcadas	Tríos, cuartetos, quintetos	Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos	
	Estudiantina	Tambora, chuchó, esterilla, ciepiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña		Solista, dúo y coro a dos o tres voces
	Solista (Tiple - guitarra)		Tiple, guitarra.			Voz
Duetos	Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos	
Grupo campesino	Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcante.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña	
Chirimía	Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo	
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fiscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y música clásica universal	
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón	Música folclórica y Tropical	

Figura 18. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur.

Se encuentra una concordancia parcial entre el análisis realizado a la información recolectada y lo consignado en el marco teórico. En primera instancia se evidencia como aspecto de primer orden de importancia que los instrumentos del nivel ritmo-armónico que intervienen en la totalidad de las seis piezas analizadas, no se relegan solamente a dicha labor, sino que son capaces de, aunque sea por breves pasajes, pasar a desempeñarse dentro del nivel melódico y dotar de dinamismo a la pieza en su totalidad. Por otro lado, se considera que el uso de instrumentos que no se encuentran dentro de los enunciados en el marco teórico, como el caso del guitarrón, el piano o el cuatro llanero, responde a una búsqueda de variedad tímbrica, pues en ellos simplemente se está reemplazando a uno de los instrumentos que sí pertenecen a la tradición andina, el guitarrón al bajo, el piano a la guitarra, y el cuatro llanero al tiple. De igual manera, en el caso del empleo del tiple, la guitarra y el bajo se encuentra una concordancia total con lo manifestado en las cartillas del Ministerio de Cultura, pues dichos instrumentos hacen parte de diversos conjuntos instrumentales que interpretan distintas músicas de la Región Andina colombiana, tales como el trío andino instrumental, tríos instrumentales de diferente índole y estudiantinas.

**Conclusión preliminar:** A partir de la información recolectada y analizada, se determina que el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel ritmo-armónico que se relacionan en los distintos ensambles es en su mayoría acompañante y secundario, habiendo de igual manera determinados casos en los que dichos instrumentos ejecutan pasajes solistas que son protagónicos y principales, y pueden ser tanto de índole ritmo-armónica como de índole melódica. Así mismo, se determina que las técnicas de ejecución que se utiliza son: En el tiple el rasgue, el aplatillado, el apagado, la pulsación, el chasquido y el abanico; en el bajo la pulsación, el *slap* y los ligados; en la guitarra la pulsación corriente, en el guitarrón la pulsación y la



percusión sobre las cuerdas, en el cuatro llanero el rasgue, el apagado y la pulsación; y en el piano la emisión corriente de sonido.

***O2C1S3: Instrumentos involucrados en el nivel ritmo-percusivo.***

- Cajón peruano: Instrumento de gran versatilidad, usado por uno de los entrevistados para ejecutar los tres ritmos puestos en relación en el presente trabajo de investigación-creación. Él afirma que su técnica, que consiste en diferentes posiciones de la mano a la hora de efectuar el golpe contra la tapa del cajón, es crucial en el momento de conseguir diferentes timbres del sonido producido por éste instrumento en función del trabajo en conjunto llevado a cabo por el ensamble dentro del cual se encuentrwe tocando. De la misma manera, la fuente de información manifiesta que el rol que desempeña la percusión es acompañante la mayoría del tiempo, con posibilidad de, en determinados pasajes, ejecutar solos en los que los instrumentos de los niveles melódico y ritmo-armónico tendrán que ejecutar un matiz en la intensidad de su ejecución para darle mayor protagonismo a la percusión.
- Redoblante: De rol acompañante siempre, el entrevistado manifiesta que ejecuta éste instrumento para el acompañamiento de Pasillos fiesteros estrictamente. Usa la técnica de agarre francés para favorecer la correcta interpretación de matices dinámicos en relación al ensamble en el que se encuentra tocando.
- Cucharas: De rol acompañante siempre, el entrevistado manifiesta que ejecuta éste instrumento para el acompañamiento de Pasillos fiesteros estrictamente.
- Bombo andino: De rol acompañante siempre, el entrevistado manifiesta que ejecuta éste instrumento para el acompañamiento de Bambucos estrictamente. Usa la técnica de

agarre francés para favorecer la correcta interpretación de matices dinámicos en relación al ensamble en el que se encuentra tocando.

### Discusión desde el marco teórico:

MÚSICAS		ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES
		PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA		
Rajaleñas o cucamba		Tambora, esterilla, diempiés, chucho, carángano, puerca.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla
Cuerdas pulcadas	Trios, cuartetos, quintetos		Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sonés, Arrullos
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, diempiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	
	Solista (Tiple--guitarra)		Tiple, guitarra.		Voz	
Duetos		Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sonés, Arrullos
Grupo campesino		Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcante.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña
Chirimía		Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fiscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y música clásica universal
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y Tropical

Figura 19. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur.

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELODICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRIO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Lineas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino. (Instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Lineas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o atfandoque, cucharas, carraca, quimblicos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o cantas en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La Manta, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Monos, Mojigangas
GRUPO CARRANQUERO	Merengue, merengue joropeado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb. Guitarra en C.	Requinto en Bb. Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro.	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasílabas y endecasílabas.	Los generos de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 20. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

TIPO DE AGROPACI3N	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARM3NICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MEL3DICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRIO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusi3n menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con lneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusi3n menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con lneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos mel3dicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRIO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
QUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acorde3n y/o teclado	Guitarra requinto, acorde3n	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bong3 y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acorde3n y/o teclado	Guitarra requinto, acorde3n y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO – TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 21. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

Se evidencia una concordancia total por una parte, en cuanto a lo planteado por uno de los entrevistados al respecto del uso del bombo para los Bambucos, y del redoblante y las cucharas para los Pasillos fiesteros, pues corresponden a la organología estipulada por el MinCultura en sus cartillas, haciendo referencia a ensambles como las estudiantinas y las chirimías, como aspecto adicional la técnica de ejecuci3n empleada corresponde a una consideraci3n de carácter subjetivo de parte de la fuente de informaci3n. El rol que éste ha manifestado le corresponde a la percusi3n es meramente acompañante, tal y como se menciona en la informaci3n suministrada por el marco teórico.

Por otro lado, se evidencia una concordancia parcial, pues de parte del segundo entrevistado, el único instrumento que se menciona es el cajón peruano, instrumento en el cual él ejecuta Bambucos, Pasillos y Guabinas. En este caso, se trata de un proceso de emulación e imitación tímbrica, ya que el cajón peruano, como de hecho su mismo nombre lo indica, no pertenece a la organología de instrumentos de la Región Andina de Colombia, ni siquiera del país. De este modo, es pertinente afirmar que, por un lado, dada la falta de concordancia con el marco teórico, se tendrá en cuenta el trabajo de imitación tímbrica realizado por el entrevistado como una referencia de trabajo, más no como un aspecto estrictamente que tiene que ver con los instrumentos tradicionalmente usados en la interpretación de Música Tradicional andina colombiana; y por otro lado, será solamente considerado de manera literal lo afirmado con relación al rol de la percusión en las interpretaciones por parte de la fuente de información, pues afirma que puede, no solamente quedarse relegado al acompañamiento y cumplir con dicha labor a cabalidad, sino tener apariciones solistas de considerable importancia también, dentro del mismo nivel ritmo-percusivo.

Información obtenida de análisis documental:

- Cajón peruano: Se trata de un instrumento que, en sus intervenciones, debido a sus considerables cualidades sonoras, representa la base ritmo-percusiva única de la pieza. Aparece en la totalidad de las tres piezas analizadas que incluyen percusión, y en una de ellas, además de ser el acompañamiento principal en el nivel ritmo-percusivo, ejecuta una intervención solista, en donde el resto de instrumentos tocan en función de él, de su timbre y sus posibilidades dinámicas. La técnica que usa es percusión sobre la tapa del cajón.

- Shekere: Éste instrumento involucrado en el nivel ritmo-percusivo es empleado como acompañante solamente cuando las necesidades dinámicas del ensamble entero lo requieren, es decir, cuando la pieza baje su intensidad y se requiera menos densidad en el trabajo ritmo-percusivo. Como ejemplo, en la única pieza que interviene, su ejecución se conjuga muy bien con el paso al nivel melódico de un instrumento como el guitarrón, por naturaleza perteneciente al nivel ritmo-armónico; es decir, se evidencia que su uso obedece a una necesidad de matiz tímbrico del ensamble entero. La técnica que utiliza es la percusión sobre una mano.
- Chacchas: De aparición en solamente una de las tres piezas analizadas, se trata de un instrumento cuya intervención dentro de un rol acompañante se limita solamente a determinadas secciones, y responde a matices dinámicos realizados por el ensamble completo, en donde la melodía principal es ejecutada por algún instrumento del nivel ritmo-armónico que resulta atípico, en éste caso el tiple. es decir, se evidencia que su uso obedece a una necesidad de matiz tímbrico y dinámico del ensamble entero. La técnica que emplea es percusión sobre sí mismo.
- Tambor de trueno: Se trata de un instrumento ritmo-percusivo que no desempeña un rol meramente acompañante, sino como ejecutante de una atmósfera sonora, es decir, sus intervenciones se limitan a breves momentos en donde se requiere un efecto sonoro que prepare un cambio de sección o la entrada de un nuevo instrumento melódico. La técnica que emplea en su ejecución es percusión sobre sí mismo.
- Maracas: Instrumento de aparente simplicidad pero de gran versatilidad. Así se evidencia en una de las piezas analizadas, en ella las maracas llevan la base ritmo-percusiva acompañante durante casi la totalidad de la misma. Los momentos en los que no, son

cuando, en la sección media le relega dicha responsabilidad al cajón, y al principio, cuando ejecuta una determinante intervención solista en donde el intérprete puede hacer una exuberante muestra de virtuosismo interpretativo, desempeñando ahí un rol solista y protagónico. La técnica utilizada es percusión sobre sí mismo.

- Celesta: Se trata de un instrumento perteneciente al nivel ritmo-percusivo que no desempeña un papel acompañante, pero tampoco solista, su aparición responde a la creación de atmósferas sonoras, apareciendo simplemente en pasajes que sirven como punto de llegada de tensiones musicales, o simplemente para ejecutar efectos sonoros que doten de delicadeza determinado punto de alguna pieza. La técnica con la que se interpreta es percusión con baqueta.

### Discusión desde el marco teórico:

MÚSICAS		ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES
		PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA		
Rajaleñas o cucamba		Tambora, esterilla, ciempiés, chucho, carángano, puerca.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla
Cuerdas pulgadas	Trios, cuartetos, quintetos		Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, ciempiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	
	Solista (Tiple – guitarra)		Tiple, guitarra.		Voz	
Duetos		Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos
Grupo campesino		Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcante.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña
Chirimía		Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fiscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y música clásica universal
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y Tropical

Figura 22. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur.

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas: 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bongo y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO – TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Figura 23. Formatos Instrumentales Eje Andino del Centro Occidente Colombiano.

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGION	MÚSICA-TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pastilo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pastilo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Líneas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pastilo, guabina, danza, torbellino. (instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Líneas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o alfandoque, cucharas, carraca, quinbillos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o cantas en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los monos.	Formas coreográficas: La Mantá, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Monos, Mojigangas
GRUPO CARRANQUERO	Merengue, merengue joropeado, tumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb, Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro.	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilábicas y endecasilábicas.	Los generos de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joropeado, generos vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos generos danzados.

Figura 24. Formatos Instrumentales del Eje de Músicas Andinas de Centro Oriente Colombiano.

Se evidencia una concordancia parcial entre el marco teórico y la información recolectada como resultado del análisis documental llevado a cabo, ya que prácticamente ninguno de los instrumentos encontrados en dicho análisis concuerda con lo estipulado en las cartillas correspondientes a las músicas andinas de centro-sur, centro-oriente o centro-occidente. A partir de esto, se deduce que se trata de una imitación tímbrica realizada con el fin de enriquecer las interpretaciones de los ensambles que ejecutan dichas piezas. Así, las percusiones menores manifestadas en instrumentos como la raspa, el chucho, las cucharas o la guacharaca, son emuladas tímbricamente por el *shekere* o las chachas, usados por los ensambles intérpretes de las piezas analizadas. Con el cajón peruano pasa exactamente lo mismo que se ha manifestado cuando se habló de la concordancia entre la información de los entrevistados con el marco teórico, pues también responde a una imitación de diversos instrumentos en uno solo, sin embargo se destaca la intervención solista que se mantiene dentro del nivel ritmo-percusivo, saliendo de su rol común de acompañante para luego reintroducirse en él.

El único caso en el que se encuentra una concordancia es en el uso de las marcas, aunque no apareciendo éstas en el formato estipulado en la cartilla de músicas andinas de dentro occidente, la chirimía, se desempeñan con el mismo rol meramente acompañante en el ensamble intérprete de una de las piezas analizadas, siendo un aspecto de aporte de éste, que las maracas ejecuten un solo instrumental que se mantiene dentro del nivel ritmo-percusivo. El caso encontrado en el uso de instrumentos como la celesta y el tambor de trueno corresponden a un alejamiento aún mayor de lo estipulado en el marco teórico, pues éstos corresponden a instrumentos que simplemente aportan a la interpretación del ensamble general como efectos sonoros, no con características que tengan que ver de manera directa con el acompañamiento ritmo-percusivo de alguno de los ritmos tratados en el presente trabajo de investigación-creación.



**Conclusión preliminar:** A partir de la información recolectada y analizada, se determina que el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel ritmo-percusivo que se relacionan en los distintos ensambles es en su mayoría acompañante y secundario, habiendo de igual manera determinados casos en los que dichos instrumentos ejecutan pasajes solistas que requieren de un trabajo conjunto de todos los instrumentos del ensamble, pues es pertinente que los que se involucran en los niveles melódico y ritmo-armónico realicen matices de carácter dinámico y tímbrico para responder al cambio que supone el hecho de que un instrumento del nivel percusivo cobre un rol protagónico y principal. Así mismo, se determina que las técnicas que se utiliza en cada instrumento son propias de su naturaleza, es decir, las pertinentes y adecuadas para los membranófonos y las que así mismo lo son para los idiófonos.

---

**Conclusión preliminar (categoría completa):** En los Bambucos, Pasillso y Guabinas analizados, el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel melódico es, por un lado, protagónico y principal cuando interpretan melodías, y por otro acompañante y secundario, cuando dichos instrumentos entran en “diálogo” con otros; el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel ritmo-armónico es la mayor parte del tiempo acompañante y secundario, habiendo determinados casos en los que dichos instrumentos ejecutan pasajes solistas que son protagónicos y principales, y pueden ser tanto de índole ritmo-armónica como de índole melódica; y el rol desempeñado por los distintos instrumentos del nivel ritmo-percusivo es en su mayoría acompañante y secundario, habiendo de igual manera determinados casos en los que dichos instrumentos ejecutan pasajes solistas de carácter protagónico y principal. Así mismo, se determina que las técnicas de interpretación utilizadas por los instrumentos relacionados en los tres niveles antes mencionados corresponden a técnicas que favorecen el rol que éstos estén desarrollando en determinadas secciones de la interpretación.

---

## **Discusión Categoría Técnicas Extendidas**

**Objetivo Específico:** Determinar, en función de los niveles melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo, qué técnicas extendidas para guitarra pueden emplearse en la optimización de la interpretación de músicas tradicionales pertenecientes a la Región Andina de Colombia: Pasillo, Bambuco y Guabina.

**Categoría:** Técnicas Extendidas

---

### **O3C1**

#### ***O3C1S1: Técnicas extendidas percusivas***

Información obtenida de entrevistados:

- "Técnicas extendidas de percusión, ruidos controlados..."
- "Entorchados..."
- "Eso yo lo llamaría... ¿Percusión sobre una cuerda? O sobre las cuerdas... "
- "la tambora".
- "efectos de percusión sobre el aro y la tapa".
- "lo percusivo... golpear en los aros... en la tapa".
- "hacer sonidos con los pies".
- "sobre el diapasón... percusión... con la mano derecha abierta".
- "frotar las cuerdas".
- "Redoblar sobre las cuerdas".

### **Discusión desde el marco teórico:**

En su trabajo escrito Robert Lunn (2010) afirma:

“CHAPTER 3

*PERCUSSIVE SOUNDS*

*Composers during the last hundred years have often used the guitar as a percussive instrument by hitting the strings or the body of the guitar. I will discuss three basic types of percussive sounds in this chapter. The first is string percussion. This involves hitting the strings at various points to get different sounds. The strings can be struck on the fretboard to get the added sound, or a special quality can be achieved by hitting the strings without the string hitting the fretboard. The later is called the tambora effect and is discussed in section 3.2. The final percussive sound involves hitting the wood of the guitar, called body percussion, and this is discussed in section 3.3.” (p. 30)*

Se ha encontrado concordancia entre los resultados obtenidos en las entrevistas estructuradas correspondientes a la presente categoría y lo afirmado por Lunn en su trabajo investigativo “*Extended techniques for the gitar: A guide for composers*”, en donde divide las posibilidades de trabajo percusivo en la guitarra en tres secciones. La primera corresponde a la percusión sobre las cuerdas, realizada por cualquiera de las dos manos (la mayoría de los casos la derecha) y que, en los ejemplos citados es ejecutada en un plano sonoro secundario, complementando pasajes melódicos que tienen protagonismo y están sucediendo en un primer plano. Este tipo de percusión corresponde a lo afirmado por Rubén López cuando dice “Entorchados...”, “Eso yo lo llamaría... ¿Percusión sobre una cuerda? O sobre las cuerdas...” “ruidos controlados sobre el

entorchado..." y por Cristian Belalcázar cuando dice: "frotar las cuerdas". Se obtiene, de igual manera, del trabajo de Lunn una importante referencia al respecto de cómo escribir los distintos usos de la técnica extendida de percusión en mención. Es pertinente anotar que la técnica a la que López se refiere como "ruidos controlados sobre el entorchado" coincide con la que Belalcázar llama "frotar las cuerdas", sin embargo difiere de la que el mismo López denomina percusión sobre la cuerda. Como último caso es primordial mencionar el aporte de Belalcázar cuando menciona la técnica extendida denominada "redoblar sobre las cuerdas", representándola como una manifestación percusiva por excelencia que tiene a las cuerdas de la guitarra como artífice principal.

La segunda posibilidad de técnica extendida percusiva planteada por Lunn corresponde a la tambora, la cuál es, según éste autor, "un popular efecto percusivo usado en la música para guitarra del siglo XX". A continuación la definición literal de ésta técnica extendida de percusión dada por Lunn: "*A tambora for the guitar involves the performer hitting the guitar, close to the bridge, with the flesh portion of the right hand thumb or fingers. The resulting sound is similar to that of a timpani*", el cual traduce: "Una tambora para guitarra supone al intérprete golpear la guitarra, cerca al puente, con una sección de carne de la mano derecha, pulgar o dedos. El sonido resultante es similar al producido por un timbal (sinfónico)". La tambora es mencionada en la entrevista estructurada por Mauricio Moreno, para quien resulta ser un efecto percusivo muy familiar. Lunn enuncia todas las distintas maneras que diversos compositores han usado para escribir la tambora como efecto sonoro en sus trabajos para guitarra.

Por último, la tercera posibilidad de técnica extendida planteada por Lunn corresponde a sonidos producidos golpeando la madera de la guitarra, es decir su cuerpo armónico, él lo nombra como "*body percussion*", es decir, "percusión de cuerpo (el de la guitarra)". Ésta forma de abordar la

posibilidad percusiva en la guitarra a través de la técnica en mención fue tenida en cuenta por los tres entrevistados en el momento de hablar de técnicas extendidas percusivas. Es posible afirmar que goza de buena popularidad entre los guitarristas y, además, entre los compositores. Así mismo, cabe anotar que, tanto o más que en el caso de la tambora, la forma en la que se escribe esta posibilidad de técnica extendida percusiva varía muchísimo de compositor en compositor, debido a ello es posible afirmar que es un hecho evidentemente subjetivo. Existe un importante aporte encontrado en la información extraída de la entrevista realizada a Cristian Belalcázar, pues él menciona una percusión sobre el diapasón utilizando la mano derecha, esto se incluiría dentro del subnivel que Lunn denomina “*boddy percusión*”, sin embargo va más allá del cuerpo armónico de la guitarra netamente hablando.

Se encuentra en la entrevista realizada a Cristian Belalcázar una forma de producir sonido percusivo que no corresponde a una técnica extendida en la guitarra, ya que ésta no es empleada en la producción de dicho sonido: “Hacer sonidos con los pies”.

Información obtenida de análisis documental:

- Percusión sobre caja armónica.
- Percusión sobre aros.
- Frotar las cuerdas.
- Percusión sobre cuerdas.
- Redoblar sobre cuerdas.
- Tambora.
- Frotar tapa armónica.

Tomando como base el capítulo número tres de “*Extended techniques for the guitar: A guide for composers*”, en el cual se habla exclusivamente de técnicas extendidas de carácter percusivo, y sobre el cual ya se trabajó para corroborar la información obtenida de las entrevistas estructuradas realizadas, se procederá a contrastarlo con la información obtenida de los análisis documentales llevados a cabo, por un lado, a interpretaciones de Bambucos, Pasillos y Guabinas, y por otro, a interpretaciones de piezas para guitarra que incluyen técnicas extendidas percusivas. En primera instancia, al igual que antes, se tendrá como base la división de técnicas extendidas percusivas en tres subniveles planteada por Lunn: Percusión sobre las cuerdas, tambora y percusión sobre el cuerpo armónico de la guitarra. Y con base en la anterior afirmación es posible afirmar que la gran mayoría de la información obtenida en el análisis documental concuerda con lo planteado por Lunn, sin embargo amplía las posibilidades en buena medida. Como primer ejemplo se presentan, dentro del subnivel “percusión sobre cuerdas”, variantes como “frotar las cuerdas” y redoblar sobre las cuerdas”, técnicas extendidas que, si bien pueden ser tomadas a priori como percusión sobre las cuerdas de la guitarra, la forma exacta en que se desarrollan otorga al intérprete mayores posibilidades sonoras. En el caso de la tambora no se presenta mayor profundización con respecto a la información obtenida. Se encuentra en la información obtenida del análisis documental de registros audiovisuales de piezas que incluyen técnicas extendidas, una importante variación frente a lo que corresponde al tercer subnivel de Lunn, es decir, la percusión sobre el cuerpo de la guitarra, pues en dos de las piezas aparece una técnica extendida ausente en su trabajo investigativo: “frotar la tapa armónica”. Ésta técnica extendida puede perfectamente catalogarse dentro del nivel “percusión sobre el cuerpo de la guitarra”, ampliando las posibilidades sonoras del intérprete, como ya se vio en el caso de la percusión sobre cuerdas.

**Conclusión Preliminar:** A partir de la información encontrada, se determina que las técnicas extendidas percusivas de posible empleo en la creación de arreglos y/o composiciones inéditas de Pasillos, Bambucos y Guabinas son: Redoblar sobre las cuerdas, percusión sobre las cuerdas, ruidos controlados sobre el entorchado, tambora, percusión sobre el diapasón, percusión sobre caja armónica, percusión sobre aros, frotar tapa armónica.

### *O3C1S2: Técnicas extendidas de mano derecha*

Información obtenida de los entrevistados:

- "...efecto... de redoblante sobre las cuerdas"
- "armónicos... ..entre el puente [cejuela] y el clavijero".
- "el chasquido".
- "el apagado... el chasquido".
- "chasquido... con la mano completa sobre las cuerdas".
- "el *slap*".
- "el *tapping*".
- "el rasgue".
- "redoblar sobre las cuerdas".
- "*pizzicato*".
- "*Slap Harmonics*".

### **Discusión desde el marco teórico:**

En su trabajo escrito Robert Lunn (2010) afirma:

“CHAPTER 2

*THE RIGHT HAND*

*The right hand can produce a variety of effects on the guitar. These effects range from right hand glissandi to pizzicato sounds to tremolo effects. The right hand can also produce fretted notes by hammering the finger on the fret with enough force to activate the note. This frees up left hand to produce other additional effects as well.” (P. 22)*

Se encuentra en el trabajo realizado en torno la presente subcategoría una situación de mayor complejidad a la presentada en la corroboración de información de la subcategoría correspondiente a las técnicas extendidas percusivas, pues las técnicas de mano derecha presentan una mayor variedad dentro de sus posibilidades y menos concordancia entre la información suministrada por los entrevistados y lo planteado por Lunn en su trabajo investigativo. Esto debido a que algunas de las técnicas mencionadas por la fuente de información, se encuentran, según Lunn, por fuera del nivel denominado “*the right hand*” (capítulo 2), abriendo otros tipos de categorizaciones como “*borrowed from other traditions*” (prestadas de otras tradiciones) y “*miscellaneous techniques*” (técnicas diversas), correspondientes a los capítulos 5 y 6 respectivamente. Las únicas dos técnicas extendidas para mano derecha mencionadas por los entrevistados que aparecen en el capítulo que corresponde a ese subnivel en el trabajo investigativo de Lunn son el *tapping* y el *pizzicato*. En ambos casos, el autor aborda cada técnica desde un número pertinente de ejemplos y menciona sus posibles usos dentro de un contexto compositivo en el ámbito guitarrístico. Se encuentra entonces, para éstas dos técnicas extendidas concordancia con el marco teórico de manera exacta.



Haciendo referencia a lo dicho al respecto de las técnicas extendidas no enmarcadas dentro del capítulo dos, Cristian Belalcázar menciona una técnica que llama “el rasgue”, haciendo referencia a la misma técnica extendida que Lunn denomina “rasgueado” y que incluye dentro del nivel denominado *“borrowed from other traditions*. La define como *“a strumming technique commonly found in flamenco and latin style guitar playing”* (una técnica de rasgado comúnmente encontrada en el flamenco y el estilo latino de tocar guitarra). Teniendo en cuenta el origen de ésta técnica, es posible afirmar que otras técnicas que Cristian Belalcázar y Mauricio Moreno enuncian, tales como "el chasquido", "el apagado... el chasquido", y "chasquido... con la mano completa sobre las cuerdas", al pertenecer al estilo colombiano y estar asociadas directamente con los ritmos tratados en el presente trabajo de investigación-creación, pueden ser incluidas dentro del nivel correspondiente a las técnicas adoptadas de otras tradiciones. Un caso similar ocurre con la técnica que Cristian Belalcázar denomina como "armónicos... entre el puente [cejuela] y el clavijero", pues esta técnica es descrita también por Lunn de la siguiente manera: *“For example, techniques such as strumming the strings between the nut and the tuning pegs can be performed with either the left or righthand”* (por ejemplo, técnicas como un rasgado de las cuerdas entre la cejuela y el clavijero puede ser ejecutado de igual manera con la mano izquierda o derecha), y la categoriza dentro del nivel correspondiente al capítulo 6, denominado técnicas diversas. En los casos anteriormente descritos, se procederá con una clasificación que se ciña únicamente a las tres subcategorías que se vienen trabajando (técnicas extendidas percusivas, de mano derecha e izquierda), y por esa razón las técnicas que Lunn ubica en otros niveles, serán ubicadas en el presente trabajo de investigación-creación dentro de la subcategoría que les corresponda, sea mano izquierda o, como en este caso, mano derecha.

Por otro lado, de parte de los entrevistados, se da a conocer técnicas extendidas que no aparecen en la categorización realizada por Lunn, y que se consideran de determinante valor en cuanto a la sonoridad que generan. Dichas técnicas son: "redoblar sobre las cuerdas", "...efecto... de redoblante sobre las cuerdas", las cuales, si bien se asemejan en cierta medida por su nombre, difieren absolutamente de un caso de denominación similar presentado en las técnicas extendidas percusivas, pues en éstas se incluye altura, es decir, no se apaga totalmente la cuerda a la hora de redoblarla, pues no se busca un sonido de percusión sino producir un acorde determinado. Y por otro lado las técnicas denominadas "Slap Harmonics" y "el slap" aparecen como aportes de parte de los entrevistados John Gómez y Cristian Belalcázar que se encuentran únicos al no presentar concordancia con lo planteado en el marco teórico.

Información obtenida de análisis documental:

- Trémolo.
- Armónicos (naturales y artificiales).
- *Tapping*.
- "Rasgueo".
- "Chasquido".
- Apagado.
- Tirón de cuerda.
- *Slap*.
- Abanico.
- Armónicos naturales (con golpe)

Teniendo la misma base que fundamentó la corroboración de la información obtenida de las entrevistas estructuradas, es decir, el segundo capítulo de “*Extended techniques for the guitar: A guide for composers*”, se encuentra una concordancia, como se mencionó ya anteriormente con técnicas como el *Tapping*, y se procederá de manera igual a como ya se hizo con anterioridad (categorizando algunas de ellas dentro de las técnicas extendidas para mano derecha aunque Lunn las haya posicionado en un nivel aparte) con técnicas como el rasgueo, el chasquido, el apagado y el *slap*. No se ahondará al respecto debido a que algunas de ellas ya fueron enunciadas. Dentro de las que no lo fueron se encuentra una técnica extendida denominada “Abanico”, la cual, al tratarse de una variante del “rasgado” por provenir de la tradición del flamenco, recibirá la misma categorización de dicha técnica; y otra técnica denominada armónicos naturales (con golpe), la cual, por traducción equivaldría a la que según lo discutido anteriormente, el entrevistado John Gómez denomina “*slap harmonics*”. Por otro lado, se encuentra total concordancia entre la información recolectada con base en los análisis documentales y el marco teórico en cuanto a la técnica extendida denominada “Tirón de cuerda”, llamada por Lunn por su literal traducción al inglés: “*Plucking*”. Él a su vez proporciona diversos ejemplos que ilustran, tanto su escritura, como su posible uso en un contexto compositivo enfocado a lo guitarrístico. Se encuentra un caso particular en lo relacionado con la técnica extendida referente a los armónicos (naturales y artificiales) y el trémolo, ya que Lunn las posiciona en un nivel algo más alejado del contexto de técnicas extendidas, definiéndolas no como tal sino como efectos sonoros, y relegándolas a los apéndices A y B de su trabajo investigativo, respectivamente. Debido a lo anterior se definirá a las mismas como técnicas de uso y no técnicas extendidas, es decir, técnicas que no tienen que ver con una forma atípica de producción de sonido sino que se encuentran dentro del canon corriente.

Se encuentra pertinente, luego de un análisis documental, mencionar técnicas extendidas enunciadas en el trabajo investigativo de Lunn que no fueron encontradas en la información recolectada de ninguna de las fuentes. Esas técnicas son denominadas por éste autor como “*Right Hand Glissando*” (*glissando* de mano derecha) y “*Right Hand Tremolo*” (trémolo de mano derecha).

**Conclusión Preliminar:** A partir de la información encontrada, se determina que las técnicas extendidas de mano derecha de posible empleo en la creación de arreglos y/o composiciones inéditas de Pasillos, Bambucos y Guabinas son: *Tapping*, rasgueado, chasquido, apagado, tirón de cuerda, *slap*, redoblar sobre las cuerdas, *pizzicato*, *slap harmonics*, y rasgueado entre la cejuela y el clavijero; también *glissando* de mano derecha y trémolo de mano derecha. Se deja por fuera de la denominación de técnicas extendidas a las técnicas denominadas Trémolo y armónicos (naturales y artificiales).

### ***O3C1S3: Técnicas extendidas de mano izquierda***

Información obtenida de los entrevistados

- Ligados.
- *Tapping*.
- *Glissandi*.
- *Bendings*.
- "mover la afinación de las cuerdas".

Robert Lunn dedica el primer capítulo de su trabajo investigativo a las técnicas extendidas de mano izquierda, haciendo una detallada descripción de cada una de las técnicas que son

enunciadas, pero sin dar una introducción a ellas como hace en los capítulos 2 y 3; debido a ello se procederá con la discusión de los resultados sin citar una referencia idónea desde el marco teórico.

Se encuentra únicamente una concordancia completa entre la información obtenida de las entrevistas estructuradas y el marco teórico en el caso de la información suministrada por John Gómez, quien enuncia dos técnicas presentes en el trabajo investigativo de Lunn, los *glissandi* y los *bendings* (definidos por éste último como “*bending glissandi*”, es decir, *glissando* mediante bend). Por otro lado, en el caso de las técnicas tales como los “ligados” (refiriéndose Gómez a las ligaduras), el *tapping* enunciado por Rubén López, que difiere del caso homónimo visto en la subcategoría correspondiente a la mano derecha simplemente por ser, en el caso de la presente subcategoría, producido por la mano izquierda, y “mover la afinación de las cuerdas” mediante el uso del clavijero, según explica el entrevistado Cristian Belalcázar, no se encontró concordancia con el trabajo investigativo de Lunn, suponiendo información de validez que se sitúa por fuera del marco teórico.

Información obtenida del análisis documental:

- Ligaduras.
- *Glissando* mediante bend.
- Uso de clavijeros.
- *Tapping* de mano izquierda.
- *Glissandi*.

La información recolectada desde el análisis documental en la presente subcategoría se ciñe a lo encontrado en las entrevistas estructuradas. La única situación a resaltar es que se encuentran

ciertas variaciones en los nombres, como en el caso de las “ligaduras”, el “uso de clavijeros” y el *glissando* mediante bend (que corresponde a solo un cambio de idioma); sin embargo, de fondo, las mencionadas técnicas extendidas conservan su resultado sonoro y su manera de tocarse, es decir, no varían a pesar del cambio en su denominación. Es pertinente mencionar también que se procederá a realizar un cambio de denominación a la técnica recolectada como “uso de clavijeros”, dado que, de hacer un contraste con la forma en que Lunn enuncia las técnicas que incluyen una modificación en la altura, se la encuentra dentro de esa categoría de técnicas, por tal razón se le denominará “*glissandi* mediante el uso de clavijeros”.

De igual manera es de primordial importancia resaltar el caso de técnicas extendidas que no fueron proporcionadas por las fuentes de información en ninguno de los casos y que son enunciadas en el trabajo investigativo de Lunn, tales como: “*Left Hand Muting Over Strings*” (apagado de mano izquierda sobre las cuerdas), “*Left Hand muting Over the Soundhole*” (apagado de mano izquierda sobre la boca de la guitarra), “*Vibrato*” y “*Bi-Tones*” (Bi-tonos).

**Conclusión Preliminar:** A partir de la información encontrada, se determina que las técnicas extendidas de mano derecha de posible empleo en la creación de arreglos y/o composiciones inéditas de Pasillos, Bambucos y Guabinas son: Ligaduras, *Glissandi* mediante bend, *glissand*, *glissandi* mediante el uso de clavijeros, y *tapping*; también apagado de mano izquierda sobre las cuerdas, apagado de mano izquierda sobre la boca del instrumento, *vibrato* y bi-tonos.

---

**Conclusión Preliminar (Categoría completa):** Las técnicas extendidas de posible empleo en la creación de arreglos y composiciones inéditas de Bambucos, Pasillos y Guabinas para guitarra son, dentro de las percusivas: Percusión sobre las cuerdas, frotar las cuerdas, redoblar sobre las cuerdas, ruidos controlados sobre el entorchado, tambora, percusión sobre caja armónica, percusión sobre aros, frotar la tapa armónica; dentro de las de mano derecha: *Tapping*,

rasgueado, chasquido, apagado, tirón de cuerda, *slap*, redoblar sobre las cuerdas, *pizzicato*, *slap harmonics*, y rasgueado entre la cejuela y el clavijero; también *glissando* de mano derecha y trémolo de mano derecha; dentro de las de mano izquierda: Ligaduras, *glissandi* mediante bend, *glissand*, *glissandi* mediante el uso de clavijeros, y *tapping*; también apagado de mano izquierda sobre las cuerdas, apagado de mano izquierda sobre la boca del instrumento, *vibrato* y bi-tonos.

Como resultado, se obtiene la siguiente tabla:

Tabla 2:  
Listado de Técnicas Extendidas al Finalizar el Análisis y Discusión de Resultados

<i>Listado de Técnicas Extendidas al Finalizar el Análisis y Discusión de Resultados</i>	
	<i>Glissando</i>
	Ligaduras
	<i>Glissando</i> mediante el uso de clavijeros
Técnicas extendidas de mano izquierda.	<i>Tapping</i>
	Apagado de mano izquierda
	<i>Glissando</i> a través de <i>bend</i>
	Bi-tonos
	<i>Glissando</i> de mano derecha
	<i>Pizzicato</i>
	Tirón de cuerda
	<i>Tapping</i> de mano derecha
	Rasgueado
Técnicas extendidas de mano derecha.	Apagado
	Chasquido
	<i>Slap</i>
	Redoblar sobre las cuerdas
	Rasgueado entre la cejuela y el clavijero
	<i>Slap harmonics</i>



---

	Percusión sobre las cuerdas
	Redoblar sobre las cuerdas
	Ruidos controlados sobre el entorchado
	Tambora
Técnicas extendidas percusivas.	Percusión sobre el diapasón
	Percusión sobre la caja armónica
	Percusión sobre aros
	Frotar la tapa armónica

---

---

### **Discusión Categoría Creación**

**Objetivo Específico (de producto):** Crear, con base en las técnicas extendidas, arreglos y composiciones para guitarra solista y formatos instrumentales de dúo y trío que la incluyan en su conformación, en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.

**Categoría:** Creación Musical

---

### **O4C1**

**Conclusión Preliminar:** Con base en las técnicas extendidas, se presenta la totalidad de las obras inéditas y arreglos no inéditos en los ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina, que fueron creadas en el presente trabajo de investigación-creación. Precederá a cada pieza un análisis musical que permita una mejor comprensión de los elementos formales, melódicos y armónicos que componen cada una de ellas, así como una descripción de cómo los elementos primigenios correspondientes a los niveles de estructuración melódicos, ritmo-armónicos y ritmo-percusivos,

sustentan el uso de las diferentes técnicas extendidas que fueron abordadas en este estudio y; cómo se relacionan de manera directa con ellas.

***O4C1S1: Creación de arreglos originales de obras no inéditas en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.***

*Valle del Cauca (Pasillo)*

Pieza escrita en ritmo de Pasillo fiestero por el autor nariñense Luis Enrique Nieto, cuya forma puede definirse como un rondó de 5 secciones (A – B – A – C – A) y cuyo centro tonal se establece en Sol menor. El arreglo que a continuación se presenta ha sido escrito para un formato organológico conformado por guitarra, flauta y violonchelo en función de hacer un máximo aprovechamiento de las posibilidades sonoras de cada uno de los instrumentos que se suman a la guitarra en el formato descrito, así como de establecer un paralelo con los instrumentos pertenecientes a los formatos organológicos tradicionales que interpretan pasillo fiestero: La flauta por su evidente similitud con la flauta de caña, y el violonchelo porque tiene la posibilidad de ser empleado en un ámbito melódico usando el arco y un registro alto, y en un ámbito ritmo-armónico, cumpliendo el rol del bajo eléctrico a través de la técnica denominada *pizzicato*.

La obra musical arranca con una introducción que se prolonga por 22 compases. Los 16 ubicados en la parte inicial se presentan como una sumatoria de 4 frases cuyo contenido temático se basa en la sección “C” de la pieza, en donde la guitarra cumple un rol melódico principal y el chelo y la flauta uno acompañante, el primero estableciendo el movimiento armónico a través de la ejecución una línea de bajo, y la flauta por medio de notas de figuración larga en función de dicho movimiento armónico (Figura 25.); inmediatamente después de éstos, se encuentran dos compases que sirven como codeta a esa sumatoria de

frases (Figura 26.). Los 4 compases que siguen introducen ya el material motívico de la sección A, pues es configuran un juego imitativo sobre mencionado material involucrando a todos los instrumentos del formato organológico, además de eso establecen el tempo principal de la pieza, *prestissimo* (Figura 27.).

Figura 25. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de Introducción, compases 1 a 4.

Figura 26. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Codeta de primera parte de Introducción, compases 16 y 18.

Figura 27. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Final de Introducción, compases 19 a 22.

La sección “A”, de 16 compases de longitud, se presenta como la sumatoria de dos periodos incipientes compuestos cada uno por dos frases de 4 compases, con inicio acéfalo y final femenino que presentan un ritmo paralelo y en donde la flauta tiene la melodía principal, el chelo ejecuta contra melodías y la guitarra acompaña ejecutando ritmo de pasillo por medio de técnicas extendidas (Figura 28.); a excepción de la última de dichas frases, que en función de la conclusión de la sección, varía su desarrollo rítmico y es ejecutada también por el chelo (Figura 29.).

Pasillo Fiestero

Figura 28. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de sección A, compases 23 a 26.

Figura 29. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Última frase de sección A, compases 35 a 38.

La repetición de “A” presenta características que hacen que tenga una sonoridad más expresiva, la flauta interpreta la melodía principal una octava arriba y, a partir del segundo periodo el chelo se suma a ésta, haciendo lo propio dos octavas más abajo; así mismo, el desempeño de la guitarra varía en función de ejecutar un acompañamiento ritmo-percusivo mucho más imponente en el primer periodo, mientras que en el segundo ejecuta una contra melodía a través del uso de técnicas extendidas (Figuras 30 y 31)

The musical score for Figure 30 consists of three staves. The top staff (flute) begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with various accidentals. The middle staff (violin) also starts with *f* and features a melodic line that mirrors the flute's. The bottom staff (guitar) starts with *f* and shows a percussive accompaniment with chords and single notes. A *simil.* marking with a dashed line appears in the guitar part towards the end of the phrase.

Figura 30. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primera frase de repetición de sección A, compases 39 a 42.

The musical score for Figure 31 consists of three staves. The top staff (flute) begins with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line. The middle staff (violin) also starts with *mf* and features a melodic line. The bottom staff (guitar) starts with *mf* and shows a percussive accompaniment. A *tir.* marking is present in the guitar part towards the end of the phrase.

Figura 31. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Última frase de repetición de sección A, compases 39 a 42.

La sección B también se desenvuelve en el contexto armónico de Sol menor, sin embargo inicia con un acorde de dominante, generando un evidente cambio de carácter. En cuanto a su estructura es posible afirmar que dentro de los 16 compases que la conforman se establecen

claramente dos periodos de 8 cada uno que a su vez se manifiestan como una sumatoria de temas que duran 2 compases, siendo los del primer periodo de característica anacrúsica en su inicio y femenina en su final (Figura 32.), mientras los del segundo son de inicio tético y final también femenino (Figura 33.). La guitarra es quien ejecuta la melodía principal en este punto mientras el chelo y la flauta ejecutan acompañamientos ritmo-armónicos haciendo uso de diferentes recursos técnicos en función del desempeño de la guitarra.



Figura 32. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de primer periodo de sección B, compases 56 a 58



Figura 33. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de segundo periodo de sección B, compases 67 y 68.

En la repetición de esta sección los roles cambian, la flauta es quien interpreta la melodía principal mientras el chelo ejecuta contra melodías en el primer periodo, mientras que en el segundo la melodía principal pasa al chelo para que la flauta describa notas de larga duración en función de enriquecer el acompañamiento ritmo-armónico descrito por la guitarra a lo largo de toda esta repetición (Figuras 34 y 35.).

Figura 34. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de primer periodo de sección B (repetición), compases 72 a 74.

Figura 35. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo de segundo periodo de sección B (repetición), compases 81 y 82.

Luego de reexponer “A” aparece una transición que no existe en la pieza original, sino que es implementada por el arreglista. Durante 8 de los 12 compases que la conforman, la flauta describe distintos arpeggios por medio de un ostinato rítmico que guardan una relación motívica con “A”, pero cuya función es situarnos armónicamente en “C”; simultáneamente la guitarra y el chelo ejecutan patrones rítmicos que actúan como un acompañamiento en función del desempeño realizado por la flauta (Figura 36.). Los 4 últimos compases de este fragmento transitorio se sitúan ya en la tonalidad de la sección “C”, Mi bemol mayor, y dan paso a ésta tras terminar en una semicadencia auténtica (Figura 37.)

Figura 36. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Final de transición a A, compases 98 a 101.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with dynamics *ff*, *p*, and *f*. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with dynamics *ff*, *p*, and *f*. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats, containing a piano accompaniment with dynamics *ff*, *p*, and *f*.

Figura 37. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Motivo Transición a C, compases 90 y 91.

La sección “C” plantea un contraste en términos armónicos, pues su centro tonal es Mi bemol mayor, el VI grado bemol de la tonalidad axial de la pieza. Su estructura corresponde a 32 compases divididos en dos grandes partes de 16 cada una que, su vez, se dividen en 2 periodos de 8 compases en donde el desarrollo melódico se da con base en el siguiente motivo de carácter tético en su inicio y femenino en su final (Figura 38.):

The image shows a single staff of music for a flute. It contains a melodic motif starting with a half note G4 (G) and a quarter note A4 (A), followed by a quarter rest, and then a quarter note B4 (B) with a slur over it. The dynamic marking *mf* is present below the first note.

Figura 38. Análisis musical. Valle del Cauca. Flauta. Motivo de sección C, compases 101 y 103.

A lo largo de toda la sección existe un juego contrapuntístico desempeñado por la flauta y el violonchelo mientras la guitarra acompaña en ritmo de pasillo fiestero, en donde cuando uno de ellos ejecuta la melodía principal, el otro hace lo propio con contra melodías que enriquecen el discurso. En ese sentido se evidencia que, en el primer periodo de la primera mitad de “C” (compases 102 a 109), la melodía principal la ejecuta la flauta, mientras que en los ocho compases siguientes lo hace el chelo. Seguido a ello, en el primer periodo de a la segunda mitad de esta sección (compases 118 a 125) los dos instrumentos ejecutan la melodía principal en sus



propios registros, proporcionándole vigor y fuerza a este punto en específico. Finalmente, en el segundo periodo de la segunda mitad de “C”, la melodía principal es ejecutada por el chelo, pero en ella existe una ligera variación rítmica en el motivo en función de proporcionar dinamismo, exponiéndolo de la siguiente manera (Figura 39.):



Figura 39. Análisis musical. Valle del Cauca. Chelo.  
Motivo variado de sección C, compases 128 y 129.

Finalmente, luego de volver a la tonalidad de Sol (mayor en este caso) a partir del último periodo, la sección C concluye con una codeta agregada por el arreglista que sugiere un cambio abrupto de *tempo*, la misma que se emplea para finalizar la sección introductoria en el comienzo de la obra, y diferenciándose de ésta por tener ahora a la flauta como artífice de la melodía principal. (Figura 40.)



Figura 40. Análisis musical. Valle del Cauca.  
Formato completo. Codeta de sección C,  
compases 134 y 135.

La reexposición final de “A” tiene una característica especial, y es que mantiene el *tempo* lento de la codeta que dio final a la sección “C” y lo acelera paulatinamente hasta, en el segundo periodo de la misma, volver a establecer el *prestissimo* con el que se viene desarrollando la obra casi en su totalidad. En esta reexposición la melodía es interpretada por el chelo en la primera mitad mientras la flauta ejecuta una melodía que contrasta la figuración rítmica del tema principal mediante notas de larga duración, y por chelo y flauta en la segunda, dando el vigor necesario de cara al final de la pieza (Figuras 41 y 42.)

Figura 41. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Primer periodo de Reexposición final de A, compases 136 a 139.

Figura 42. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Segundo periodo de Reexposición final de A, compases 136 a 139.

Culminando la pieza, se da lugar al trabajo imitativo presentado sobre el motivo principal de “A” como parte de la introducción y que precede la primera exposición de esta sección, con una diferencia en el orden de aparición de los instrumentos que componen el formato organológico (Figura 43.)

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 43. Análisis musical. Valle del Cauca. Formato completo. Imitación final, compases 152 a 156.

Tabla 3

Descripción de “Valle Del Cauca” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Valle Del Cauca
Ritmo		Pasillo
Formato		Guitarra, flauta y violonchelo.
Técnica Extendida	Tipo de Técnica Extendida	Nivel (Categoría Música Tradicional)
Rasgueado	De mano derecha	Ritmo armónico
Justificación de Uso		Pasajes y/o Puntos de Aparición

En la presente pieza se aprovechan las dos presentaciones que posee la técnica extendida denominada "Rasgueado". Por un lado, en los compases 1, 5, 9 y 13, en donde la guitarra desempeña un rol melódico principal, se usa dicha técnica en su presentación "pesada", para proporcionarle mayor presencia al acorde que se encuentra en el primer tiempo de los compases ya mencionados; ídem sucede en el compás 132, con la diferencia de que en éste la guitarra no tiene un rol melódico principal. Por otro lado, en los compases 87, 88 y 146, se usa esta técnica en su presentación "ligera" con el fin de ejecutar los acordes que se encuentran en estos compases de una manera rápida y contundente. Empero, el uso de mayor relevancia para esta técnica extendida dentro de la presente pieza se encuentra en el resto de los pasajes, pues en ellos se le emplea en conjunción con otra técnica denominada "chasquido", y así se dota de una característica ligeramente percusiva al acompañamiento ritmo-armónico desarrollado por la guitarra del cual hace parte.

- Compases 1, 5, 9, 13, 132 (introducción y sección C)
- Compases 87, 88 y 148 (Sección B y A final)
- Compases 40 a 46, 53, 54, 81 a 86, 118 a 123, 126 a 131 y 145 147 (Secciones A, B C y A final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta técnica extendida funciona siempre complementándose con otra denominada "rasgueado" ( en su presentación ligera) para hacer que el acompañamiento ritmo-armónico desarrollado por la guitarra a través de ésta última tenga una ligera sensación percusiva y mayor dinamismo; esa es la razón por la que se le emplea en la presente pieza.		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 40 a 46, 53, 54, 81 a 86, 118 a 123, 126 a 131 y 145 147 (Secciones A, B C y A final)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapasón	Percusiva	Ritmo-Percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Gracias a las cualidades tímbricas de ésta técnica extendida que se pueden explotar dentro del nivel ritmo-percusivo de la presente pieza, se logra uno de los acompañamientos ritmo-armónicos más empleados a lo largo de ella. Ésta se presenta en numerosos pasajes a lo largo de todas las secciones que componen dicha peza, sin embargo, por otro lado, el compás 48 representa un caso aislado en donde, a pesar de que esta técnica extendida desempeña también un papel ligeramente percusivo dentro de un acompañamiento establecido por la guitarra, no lo hace de manera sistemática como en los pasajes correspondientes al resto de la pieza.

- Compases 24 a 29, 32 a 36, 73 a 78, 102 a 107, 110 a 115 y 317 a 142 (Secciones A, B, C y A final)
- Compás 48 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

En la presente pieza esta técnica extendida se presenta en dos puntos estratégicos de acuerdo a dos necesidades distintas. En el primer caso (correspondiente al compás 21) su uso tiene un fin únicamente ornamental, simplemente se busca adornar la melodía que es interpretada por la guitarra de cara a la resolución en el siguiente compás; sin embargo, en el compás 50 es distinto, pues se necesita de esta técnica para que la mano izquierda por si sola pueda desarrollar el movimiento melódico de la línea del bajo mientras la mano derecha ejecuta distintas técnicas ritmo-percusivas.

- Compás 21 (Introducción)
- Compás 50 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tirón de cuerda	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Esta técnica extendida se emplea en el compás 49 respondiendo a la necesidad de ejecutar una línea melódica en el bajo de la guitarra (con las cuerdas entorchadas), sin renunciar, a su vez, a la posibilidad de darle a esa línea un leve carácter ritmo-percusivoa gracias, a las características tímbricas del sonido producido tras la ejecución de dicha técnica; esas tres posibilidades las brinda "Tirón de cuerda", y es por eso que se le utiliza en dicho compás.

Compás 49 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La justificación del empleo que se le da a esta técnica extendida en la presente pieza varía de acuerdo al pasaje de la misma en donde dicho empleo tiene lugar. En los compases 50, 52, 109 y 125, su función es ornamental, es decir, simplemente tiene lugar con el fin único de adornar lo sucede de manera simultánea en los niveles ritmo-armónico y melódico. Diferente es el caso de los pasajes que corresponden a la sección A, transición a C, C y A final, pues en ellos esta técnica aparece de manera sistemática como parte de un acompañamiento ritmo-percusivo que se complementa con el ritmo-armónico ejecutado por medio de otras técnicas extendidas para, de esa manera, dar lugar a un solo acompañamiento que involucra los dos niveles mencionados.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 50 y 52, 109 y 125 (Secciones A y C)</li> <li>•Compases 24 a 27, 94 a 97, 102 a 108 y 137 a 142 (Secciones A, transición a C, C y A final)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Similar a cómo ocurre en el caso de "Percusión sobre tapa armónica", el uso de ésta técnica extendida tiene lugar dentro de la presente pieza con base en a dos razones fundamentales.

La primera, de carácter ornamental, se desarrolla en los compases 50 y 52, en donde su uso no tiene mayor relevancia dentro del nivel ritmo-percusivo y se relega solamente a representar pequeños adornos. Diferente es el caso de los compases restantes, en donde esta técnica extendida tiene una aparición sistemática y, conjugándose con otras técnicas, tanto del nivel ritmo-percusivo como del ritmo-armónico, llega a formar parte de un acompañamiento integral ejecutado por la guitarra en función de los otros instrumentos pertenecientes al formato organológico que se maneja en la presente pieza.

- Compases 50 y 52 (Sección A)
- Compases 51, 90 a 93, 109, 125 y 148 (Secciones A, transición a C, C y A final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza esta técnica se utiliza por dos razones principales; la primera corresponde a dar ligereza a la línea melódica que se interpreta (siempre la del bajo, en las cuerdas entorchadas del instrumento) y hacer que su articulación coincida con la de los instrumentos restantes del formato organológico y de acuerdo al fraseo que tengan las melodías que interpretan. La segunda, por otro lado, tiene que ver con la posibilidad de mantener una línea melódica (también de bajo) solamente a través del uso de la mano izquierda mientras la derecha ejecuta diferentes técnicas extendidas de nivel ritmo-percusivo.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 38, 79, 116, 124 y 151 (Secciones A, B, C y A final)</li> <li>•Compases 50 y 51 (Sección A)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

---

El empleo de esta técnica extendida dentro de la presente obra musical se justifica mediante la necesidad de conseguir que la mano izquierda logre describir líneas melódicas por su propia cuenta (y en una ocasión en conjunción con otras técnicas extendidas, caso del compás 51, donde su acción se combina con la de "Ligaduras") mientras la derecha ejecuta distintas técnicas extendidas de orden percusivo.

---

•Compases 51, 90 a 97  
(Secciones A y  
transición a C)



# Valle Del Cauca

Pasillo

Luis Enrique Nieto  
Arr: Mauricio Delgado Llerena

**Moderato**

Flauta *pp*  
pizz.

Violonchelo *mf*

Guitarra **Moderato**  
*mf*

10 **rit.** **Prestissimo**

Fl. *pp* *mf* *ff* *mp*

Vc. *mf* *ff* *mp*

Guit. *mp* **rit.** **Prestissimo**  
*p*

20 *mp* *ff* *mp*

Vc. arco *mf* *ff* *mp*

Guit. *ff* *mp*

**Pasillo Fiestero**

27 *mp* *mf*

Vc. *mf*

Guit. *mf*

2

34

Fl. *f*

Vc. *f*

Guit. *f*

41

Fl.

Vc.

Guit. *simil.*

47

Fl. *mf*

Vc. *mf*

Guit. *mf*, *tir.*

53

Fl. *To Coda*, *pizz.*, *pp*

Vc. *To Coda*, *pizz.*, *mp*

Guit. *To Coda*, *mp*

59

Fl. *nat.* *p* *mf* *pizz.*

Vc. *p* *mf*

Guit. *p* *mf*

66

Fl. *nat.* *mf*

Vc. *arco* *mf*

Guit.

73

Fl.

Vc.

Guit.

79

Fl. *p* *f* *mf*

Vc. *arco* *p* *f*

Guit. *p* *f* *simil.*

4

85 **D.S. al Coda**  $\phi$

Fl. *mf* *pp*

Vc. *pp*

Guit. *pp*

92

Fl. *pp*

Vc. *pp*

Guit. *pp*

98

Fl. *ff* *p* *f* *mf*

Vc. *ff* *p* *f* *mf*

Guit. *ff* *p* *f* *mp*

104

Fl. *mf*

Vc. *mf*

Guit. *mf*

110

Fl.

Vc.

Guit.

116

Fl.

Vc.

Guit.

122

Fl.

Vc.

Guit.

127

Fl.

Vc.

Guit.

6

132 **rit. Lento accel.**

Fl. *ff mp mf*

Vc. *ff mp f*

Guit. *ff mp f*

**Prestissimo**

139

Fl. *mf*

Vc. *mf*

Guit. *mf*

**Prestissimo**

145

Fl.

Vc.

Guit. **simil.**

151

Fl. *p* *ff*

Vc. *mp* *ff*

Guit. *mf* *ff*

Detailed description: This musical score is for measures 151-155. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic of *p* and ends with *ff*. The Violoncello part (Vc.) is in bass clef with the same key signature. It starts with a dynamic of *mp* and ends with *ff*. The Guitar part (Guit.) is in treble clef with the same key signature. It features a melodic line with a dynamic of *mf* and ends with *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Buscando (Bambuco)*

Pieza escrita en ritmo de bambuco cuyo centro tonal se sitúa en Sol menor y cuya organización estructural corresponde a la de una forma libre por secciones (A – B – C- A). El autor original de esta pieza es el compositor antioqueño Juan Pablo Acosta, y en ese sentido, el arreglo que a continuación se presenta ha sido escrito para un formato organológico conformado por guitarra, flauta y violonchelo en función de conseguir un máximo aprovechamiento de las posibilidades sonoras de cada uno de los instrumentos que se suman a la guitarra en el formato descrito, así como de establecer un paralelo con los instrumentos pertenecientes a los formatos organológicos tradicionales que interpretan Bambuco: La flauta por su evidente similitud con la flauta de caña, y el violonchelo porque tiene la posibilidad de ser empleado en un ámbito melódico usando el arco y haciendo gala de su amplio registro, el cual le permite un gran desempeño melódico.

La obra arranca con una introducción que no hace parte de la pieza original, es decir, ha sido desarrollada por el arreglista. Esta introducción dura 40 compases, dentro de los cuales se distingue una parte inicial de 32, a través de los cuales la guitarra describe diferentes patrones ritmo-armónicos, ritmo-percusivos y, en los primeros 16 compases, melódicos (pues es solista hasta que aparece la flauta en el compás 17) que sitúan la obra dentro del contexto rítmico del Bambuco (Figuras 44 y 45 ). A través de la entrada del chelo a partir del compás 30, esta sección llega a su climax en el compás 33, en donde se libera toda la tensión que se ha ido cargando a lo largo de toda la primera parte de la sección introductoria, para, tras de sí, dar lugar a un diálogo melódico de 8 compases establecido entre flauta y chelo que se manifiesta como el final de ésta, así como la antesala de la sección “A” de la pieza (Figura 46.).



**Lentamente**  
♩ = 80

*mf*

Figura 44. Análisis musical. Buscando. Guitarra.  
Inicio de introducción, compases 1 a 4.

simil.

Figura 45. Análisis musical. Buscando. Guitarra y flauta. Segunda frase de intervención de flauta en Introducción, compases 21 a 24.

*f*

*f*

Figura 46 Análisis musical. Buscando. Chelo y Flauta. Clímax de Introducción, compases 33 a 40.

La sección “A”, de una duración de 32 compases divididos en dos subsecciones de 16, presenta material motivico similar en las 8 frases que la componen, que sin embargo, a su vez, presenta algunas diferencias determinantes en las 4 primeras con respecto a las 4 restantes en función del desarrollo melódico: El primer periodo presenta cuatro frases de inicio anacrúsico y final femenino (Figura 47.), mientras que las 4 frases que corresponden al segundo periodo son

de carácter acéfalo en su inicio, masculino en el final de las 2 primeras y femenino en el de las 2 frases finales, que se presentan como un desarrollo melódico del motivo presentado en las dos primeras en función de concluir la sección (Figuras 48 y 49.).



Figura 47. Análisis musical. Buscando. Flauta. Primera frase de sección A, compases 40 a 44.



Figura 48. Análisis musical. Buscando. Formato completo. Primera frase de segundo periodo de sección A, compases 57 a 60.



Figura 49. Análisis musical. Buscando. Flauta. Dos frases finales de sección A, desarrollo motivico, compases 65 a 72.

Resulta determinante precisar la distribución de la melodía principal en la sección “A”:  
Flauta en dos primeras frases, chelo en las dos siguientes; guitarra en la primera frase del segundo periodo y chelo en la segunda, mientras que la flauta concluye la sección con las dos frases restantes. La guitarra cumple un papel determinante en el establecimiento del ritmo de Bambuco en ésta sección, sin embargo, tal como se evidencia en la figura 47, cuando ésta

interviene en la melodía principal los instrumentos restantes desempeñan el rol acompañante, la flauta rítmicamente y el chelo mediante contra melodías.

En contraste con la sección “A”, la sección “B” presenta un ligero incremento en el *tempo*, y un cambio en su centro tonal, situándose éste último en Sol mayor. Se prolonga por 32 compases que se integran por dos periodos de 16 compases que son paralelos en sus dos primeras frases de 4 compases cada una, y diferentes en las dos frases finales también de 4 compases, en donde en función de concluir la sección, hacia el final de la misma se presenta un desarrollo motivico si se compara con las dos frases finales del primer periodo. Las frases que propician el desarrollo motivico de ésta sección son dos, la primera de inicio acéfalo y final femenino (Figura 50), y la segunda de inicio tético y final masculino (Figura 51). Y, en función de conseguir variedad tímbrica en la interpretación de la línea melódica principal, ésta se reparte de la siguiente manera: Chelo en las dos primeras frases del primer periodo, y flauta y chelo tocando en sus respectivos registros seprados por dos octavas en las dos siguientes; flauta en las dos primeras frases del segundo periodo de la sección mientras chelo desarrolla un trabajo melódico complementario, y en las dos frases que concluyen los roles se invierten.



Figura 50. Análisis musical. Buscando.Chelo. Primera frase de B, compases 73 a 76.

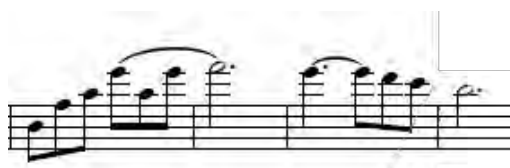


Figura 51. Análisis musical. Buscando. Chelo. Segunda frase de B, compases 75 a 78.

La sección C, de 16 compases que se dividen en dos periodos de 8, se presenta como una sección en donde existe un evidente contraste en cuestiones de *tempo*, carácter e intensidad, pues además de que la velocidad disminuye y la indicación interpretativa reza “Misterioso, sin rigor”, el desarrollo melódico que se plantea, en el caso del primer periodo a través del chelo, sugiere al intérprete gran libertad expresiva al enfrentarse a una sumatoria de motivos de inicio anacrúsico y final masculino de dos compases de duración que no resuelven sino hacia el compás final del periodo (Figura 52.). En contraste, el segundo periodo de esta sección de 8 compases de duración organizados en dos frases de 4 en donde la melodía principal es interpretada por la flauta mientras la guitarra acompaña en ritmo de pasillo y el chelo ejecuta contra melodías, tiene una indicación de *acelerando*, cuya función es reestablecer paulatinamente el *tempo* de la pieza de cara a la reexposición de la sección “A” (Figura 53.).

**Misterioso, sin rigor**  
♩ = 75 - 80

Figura 52. Análisis musical. Buscando. Chelo. Primer periodo de sección C, compases 105 a 113.

**accel.**

Figura 53. Análisis musical. Buscando. Formato completo. Primera frase de segundo periodo de sección C, compases 106 a 109.

Finalmente, la reexposición de la sección “A” se caracteriza por presentar variaciones rítmicas dentro de la melodía principal a lo largo de todo el segundo periodo, estableciéndolo como una coda, cuya función es concluir la pieza a través de una cadencia auténtica.

*Tabla 4*

Descripción de “Buscando” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Buscando
<b>Ritmo</b>		Bambuco
<b>Formato</b>		Guitarra, flauta y violonchelo.
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-percusivo</li> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La acción dual que posee entre lo percusivo y los sonidos con altura definida se constituye como la razón por la que se emplea la técnica extendida denominada "Tambora" a lo largo de la presente pieza; es posible percatarse de ello en los compases 62, 63, 143 y 153, donde esta técnica se utiliza con el fin de marcar un golpe percusivo de frecuencias bajas a la vez que describe el desarrollo armónico de dichos compases. Sumado a lo anterior, en los pasajes de aparición restantes (correspondientes a la sección introductoria y a la sección C) ésta técnica extendida, junto a otras más, desarrolla un acompañamiento entre los niveles ritmo-armónico y ritmo-percusivo que presenta interesantes cualidades tímbricas gracias a la técnicas extendidas empleadas en su ejecución.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 1, 5, 9, 13, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31 (Introducción)</li> <li>•Compases 62, 63, 143 y 153 (Sección A y Coda)</li> <li>• Compases 106 a 113 (Sección C)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping de mano derecha</i>	De mano derecha	Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Debido a que las características que definen la sonoridad de la introducción dependen directamente de las técnicas extendidas de los niveles ritmo-armónico y ritmo-percusivo que se ejecutan en este pasaje (tambora, tapping de mano izquierda, percusión sobre aros y percusión sobre tapa armónica), se considera pertinente emplear también una técnica extendida que se desarrolle dentro del nivel melódico y cuya sonoridad sea a fin con la que caracteriza al pasaje en cuestión; es por ello que se emplea "Tapping de mano derecha " en la primera parte de la introducción para que sea artífice del desarrollo melódico.		•Compases 3, 7, 1 y 15 (Introducción)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Cluster Agudo	De mano derecha	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Empleada solamente con un fin ornamental, esta técnica extendida se manifiesta como una efectiva manera de agregar un elemento expresivo a través de la ejecución tosca de sonidos de altura aleatoria justo un compás antes de establecer la reexposición de la sección A.		Compás 122 (Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap Harmonics</i>	De mano derecha	Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

El primer compás de la sección C marca el importante cambio de color, el cual es determinado principalmente por el desarrollo tímbrico, armónico y melódico que se le da la pieza en ese punto; es por eso que el empleo de una técnica extendida tal como "Slap harmonics" para ejecutar parte de la melodía principal de esa sección justo en el compás 105 es un recurso que resulta de idónea utilización. Compás 105 (Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Rasgueado	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Los diferentes pasajes de aparición y respectivos usos que se le da a esta técnica extendida en la presente pieza se ven divididos en dos grandes grupos: Por un lado, empleando su presentación "pesada" se encuentran todos los compases en donde existe un cambio o resolución armónica que necesita ser destacada, o en donde el ritmo-armónico necesita volverse más evidente, exceptuando el pasaje correspondiente a la introducción, en donde el uso del "rasgueado" en su presentación pesada es parte del acompañamiento ritmo-armónico y ritmo-percusivo establecidos a través de la guitarra. Por otro lado está la presentación "ligera" de esta técnica extendida, la cual se usa en pasajes más prolongados y por medio de la cual es posible ejecutar un acompañamiento ritmo-armónico más estable (por lo general se conjuga con la técnica extendida denominada "chiasquido" la cual se suma al acompañamiento ritmo-armónico antes mencionado y lo enriquece tímbricamente).

- Compases 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 33 37, 61, 74, 81, 88, 90, 100, 104, 123, 131, 138 (Introducción, Sección A, Sección B, Sección A final y Coda)
- Compases 65, 74 a 80, 90 a 96, 100, 101, 123a 128, 131 a 136, 138, 140, 144, 146, 148, 151 (Sección A, Sección B, Sección A final y Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Los compases en donde se hace uso de esta técnica extendida son puntos específicos en donde se necesita un sutil elemento percusivo en el acompañamiento ritmo-armónico que se desarrolla. Esta es una técnica extendida que, gracias a su forma de ejecución, produce un sonido casi percusivo que se combina con la altura de las notas del acorde ejecutado a través de "Rasgueado" (dado que combina su acción con la de ésta técnica extendida) dando lugar a una interesante combinación tímbrica; es por eso que se usa "chasquido" en la presente pieza.

Compases 65, 74 a 80, 90 a 96, 100, 101, 123 a 128, 131 a 136, 138, 140, 144, 146 y 148 (Sección A, Sección B, Sección A final, y Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Apagado	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>"Apagado" es una técnica extendida que actúa junto a "Rasgueado" de una manera similar a como ocurre con "Chasquido", sin embargo su sonido resulta agresivo, pues corta la duración de los sonidos de manera abrupta y pone un seco golpe percusivo en su lugar; es justamente ese efecto sonoro el que se requiere en los cuatro compases en donde aparece, pues se hubican al final de la sección "C", donde su indicación de "Misteroso" y la sección misma empiezan a desvanecerse y a dar paso a la reexposición de la sección A, donde el ritmo imponente del bambuco vuelve a aparecer.</p>		Compases 114 a 120 (Sección C)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>



La sonoridad de los compases que rondan al 59 y 60 tiene una característica especial: la melodía principal la ejecutan las cuerdas entorchadas de la guitarra mientras, sobre ésta misma se ejecuta un patrón ritmo-percusivo dentro del ritmo de bambuco; es por esta razón que en el paso de uno a otro en esta pareja de compases se utiliza "Glissando", pues favorece el movimiento melódico efectuado solamente por la mano izquierda, mientras la derecha ejecuta las técnicas extendidas percusivas antes mencionadas. Por otro lado, el compás 152, que corresponde a la Coda, es el penúltimo compás de la pieza, y una indicación dinámica de "forte" anotada en este configura su sonoridad, agresiva y determinante, es por eso que para enlazar dos acordes se utiliza "glissando" como un efecto sonoro que favorece dicha agresividad y sonido determinante.

- Compases 59 y 60 (Sección A)
- Compás 152 (Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapasón	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La sección A de la esta obra musical se caracteriza por presentar varios contrastes de carácter tímbrico, sin embargo a través de ellos se conserva una sonoridad modesta en cuanto a su intensidad, pues se ejecuta con cierto grado de intimidad. Es por ello que para ejecutar algunos de los golpes ritmo-percusivos de frecuencias altas que posee el bambuco se ha elegido hacerlo mediante una técnica extendida tal como "Percusión sobre el diapasón" en esta sección de la pieza, pues las características acústicas que resultan de su empleo son muy afines con la sonoridad antes mencionada y que corresponde a la sección A.

Compases 44 a 47, 51 y 55 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tirón de cuerda	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo-armónico</li> <li>• Ritmo-percusivo</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

En la presente pieza esta técnica extendida es conjugada con dos tipos de técnicas extendidas percusivas, logrando una interesante sonoridad en términos tímbricos y desarrollando así a través de un modesto movimiento melódico en las cuerdas entorchadas todo el trabajo armónico de los 4 compases en donde aparece.

Compases 44 a 47  
(Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

El empleo de esta técnica extendida en la presente pieza presenta una constante, y es que cada vez que se le usa es en función de generar una sensación de tensión-relajación, siendo el uso de "pizzicato" la tensión, la cual se acumula a lo largo de un compás (en casi todos los casos exceptuando los compases 44 y 45), y el sonido normal acompañado de un rasgueado la relajación, por medio de la cual el discurso musical sigue su rumbo normal.

•Compases 44, 45, 48,  
64, 117, 129, 137 y, 145.

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping de mano izquierda</i>	De mano izquierda	•Ritmo-armónico •Melódico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

El uso de esta técnica extendida se ve relacionado con la intervención simultánea de técnicas extendidas percusivas que son ejecutadas por la mano derecha, caso en el cual el desarrollo ritmo-armónico queda a cargo de la mano izquierda, bien sea a través de movimientos melódicos en la línea del bajo, como en la sección B o el primer compás de la sección C, o con acordes como en el resto de pasajes en donde se le emplea.

•Compases 3, 7, 11, 15, 82 a 85, 98, 105, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119 y 120  
(Introducción, Sección B y Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la totalidad de los compases en donde se hace uso de esta técnica extendida dentro de la presente pieza se tiene a la mano derecha como la encargada del desarrollo de distintas técnicas extendidas de nivel ritmo-percusivo, siendo en ese caso la mano izquierda la encargada del desarrollo ritmo-armónico por medio de líneas melódicas de bajo, para eso esta mano se apoya en técnicas extendidas como "tapping de mano izquierda" y, como en este caso, "ligaduras".</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16 a 33, 35 a 37, 39, 40; 62, 63, 82 a 85, 88, 98, 104, 106 a 113, 130 143</li> <li>•Compases 57 a 60 (Sección A)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

A través de esta técnica extendida tiene lugar una buena parte del desarrollo del nivel ritmo-percusivo de la presente pieza. La

razón por la que se le emplea corresponde a ejecutar un acompañamiento ritmo-percusivo estable que establezca clara y cómodamente el ritmo de bambuco. Los pasajes en donde aparece se pueden dividir en dos grandes grupos de la siguiente manera: Por un lado los compases 57 a 60, en donde el acompañamiento ritmo-percusivo es muy sutil y se ejecuta solamente en la tapa armónica; y por otro lado, el resto de pasajes en donde se ejecuta esta técnica extendida, en donde se conjuga con otra técnica de nivel ritmo-percusivo denominada "percusión sobre aros" para desempeñar un acompañamiento tímbricamente más completo y estable.

- Compases 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16 a 33, 35 a 37, 39, 40; 62, 63, 82 a 85, 88, 98, 104, 106 a 113, 130 143
- Compases 57 a 60 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
	<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

---

A través de esta técnica extendida tiene lugar una gran parte del desarrollo del nivel ritmo-percusivo de la presente pieza. La razón por la que se le emplea corresponde a ejecutar un acompañamiento ritmo-percusivo estable que establezca clara y cómodamente el ritmo de bambuco. La acción de esta técnica extendida está estrechamente ligada a la técnica extendida inmediatamente anterior, es por eso que, al igual que como ocurrió con dicha técnica, los pasajes en donde aparece se pueden dividir en dos grandes grupos de la siguiente manera: Los compases 44 a 47, en donde ejecuta un acompañamiento sutil y se conjuga con técnicas extendidas que no son "percusión sobre tapa armónica" y que corresponden esta intención interpretativa; y por otro lado, el resto de compases en donde esta técnica se conjuga con "percusión sobre tapa armónica" desarrollando un acompañamiento ritmo-percusivo claro y estable.

- Compases 1, 2, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 16 -32, 36; 62, 63, 82 a 85, 98, 107, 109, 111, 113, 130 y 143 (Introducción, Sección A, Sección B, Sección C, Sección A final y Coda)
  - Compases 44 a 47 (Sección A)
-

# Buscando

Bambuco

Juan Pablo Acosta  
Arr: Mauricio Delgado Ll.

**Lentamente**  
♩ = 80

Flauta

Violonchelo

**Lentamente**  
♩ = 80

Guitarra

*mf*

10

Fl.

Vc.

Guit.

*mp*

19

Fl.

Vc.

Guit.

*simil.*

27

Fl.

Vc.

Guit.

*pp* ————— *f*

*pp* ————— *f*

*pp* ————— *f*

2

35 *a placer* **Espressivo**  $\text{♩} = 100$   
Fl. *ff* *p*

Vc. *ff*

Guit. **Espressivo**  $\text{♩} = 100$  *pp* *p* *m* *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *ff* *pizz.* *mp* *tir.* *tir.*

45 *mp*

Vc. *mf*

Guit. *tir.* *tir.* *simil. nat. poco a poco* *pizz.* *mf* *nat.*

53 *p* *pizz.* *p*

Vc. *p*

Guit. *mp*

61 *arco* *mf*

Vc. *mf*

Guit. *pizz.* *mf* *nat.*

69 **Fiestero** ♩ = 115

Fl.

Vc. *f*

Guit. *f*

76

Fl. *p*

Vc. *p*

Guit. *p*

simil. -----

83

Fl. *f*

Vc. *f*

Guit. *f*

90

Fl. *ff*

Vc. *ff*

Guit. *ff*

simil. -----



4

97 **poco rall.**

Fl. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Guit. *f* *mp* **poco rall.**

simil.

**Misterioso, sin rigor**  
♩ = 75 - 80

104 *mf* *p*

Fl. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Guit. *p* *mf* *p*

**Misterioso, sin rigor**  
♩ = 75 - 80

112 **accel.**

Fl. *p* *p*

Vc. *p* *sp*

Guit. *p* *sp* **accel.** *pizz.* *nat.*

119

Fl. *Expresivo*  $\text{♩} = 100$  *f*

Vc. *f*

Guit. *Expresivo*  $\text{♩} = 100$  *ff*

126

Fl. *mf*

Vc. *mf*

Guit. *mf* pizz. nat.

133

Fl.

Vc. *f*

Guit. *f* pizz. nat.

140

Fl. *f*

Vc.

Guit. pizz. nat.

6

Musical score for Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Guit.) for measures 147-150. The score is in 3/4 time and B-flat major. The Flute part features a melodic line with slurs and accents, ending with a fermata. The Violoncello part provides harmonic support with chords and a melodic line, marked with *ff* and *p*. The Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line, also marked with *ff* and *p*. The score includes dynamic markings (*ff*, *p*) and articulation marks (accents, slurs, fermatas).

***O4C1S1: Creación de obras inéditas en ritmos de Pasillo, Bambuco y Guabina.***

*Alguna Vez (Pasillo)*

Pieza escrita en ritmo de pasillo, dentro de la cual se tienen en cuenta las principales características melódicas y ritmo-percusivas de este ritmo, sin embargo su desarrollo armónico plantea un trabajo que va más allá del de los pasillos tradicionales; así mismo sucede con su forma, pues está escrito en forma Rondó de 7 secciones (A – B – A – C – A – D – A – Coda), aspecto que también lo dista de los pasillos tradicionales. Su formato organológico corresponde al de un instrumento solista, en este caso la guitarra, cuyas características sonoras se ven aprovechadas por medio del uso de distintas técnicas extendidas.

La sección “A” de la pieza, también llamada estribillo, es un periodo escrito sobre la tonalidad axial, La bemol mayor, que consta de 2 frases de compases con inicio acéfalo y final masculino, en donde el motivo melódico empleado consiste en un ostinato rítmico que tiene a la síncopa como principal característica. Su sonoridad se ve marcada por el uso de técnicas extendidas en función de buscar variedad tímbrica (Figura 54).

The image shows a musical score for the piece 'Alguna Vez' in the Pasillo style. It displays the first phrase of section A, consisting of measures 1 through 4. The music is written in 3/4 time and the key of La bemol mayor (three flats). The melodic line is characterized by syncopation, with notes often starting on the second or third beat of a measure. The guitar accompaniment consists of chords that provide a rhythmic and harmonic foundation. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is indicated below the first measure. The score includes a treble clef, a key signature of three flats, and a time signature of 3/4. There are also some annotations like 'ci' at the top and circled numbers 2 and 3 above the staff.

Figura 54. Análisis musical. Alguna Vez Primera frase de de sección A.  
Compases 1 a 4.

En contraste, la sección “B” tiene una longitud de 24 compases repartidos en dos periodos de 12 compases cada uno, a su vez compuestos por frases que duran 6 compases y que son una sumatoria de semifrases de 2 compases cada una. La primera mitad de esta sección presenta un contraste en cuanto al desarrollo armónico con relación a la sección “A”, pues está en la tonalidad correspondiente al vi grado de La bemol mayor, es decir, Fa menor, y su desarrollo melódico se presenta de la siguiente manera: La primera frase tiene motivos de inicio acéfalo y de final masculino, mientras que los motivos correspondientes a la segunda frase son de inicio anacrúsico y de final masculino (Figura 55). Así mismo, el segundo periodo de esta sección presenta dos frases que se componen por motivos que, en su totalidad, son de inicio tético y final femenino, y sitúa su centro tonal en el VI grado bemol de La bemol mayor, es decir Fa bemol mayor (Mi mayor, por enarmonía), marcando un contraste armónico aún mayor que en el primer periodo y trazando un camino de vuelta hacia la tonalidad del estribillo (Figura 56).

Con dulzura  
♩ = 75  
ci                      cmii  
  
*mp*

Figura 55. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo primer periodo de sección B, compases 9 y 10.

**poco accel.** . . . . .  
  
*f*

Figura 56. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo segundo periodo de sección B, compases 21 y 22.

Los compases 41 y 42 presentan una armonía dominante sobre el primer acorde de la sección “C”, dado que representan una soldadura que une a la repetición de la sección “A” con dicha sección. Se toca *ad libitum*, es decir, con libertad en cuanto al tempo, a consideración del intérprete (Figura 57).



Figura 57. Análisis musical, Alguna Vez. Motivo primer periodo de sección B, compases 9 y 10.

La sección “C” de esta pieza plantea un contraste, tanto en desarrollo armónico, pues está escrita en Fa mayor, tonalidad paralela de su relativo menor, como en tempo y carácter, al presentar una indicación que reza: Deciso:  $\text{♩} = 105$ . Es posible anotar que formalmente se presenta como una sumatoria de tres periodos de seis compases cada uno, dos de los cuales son incipientes, es decir, tienen un desarrollo temático idéntico que corresponde a una sumatoria de tres motivos con inicio tético y final femenino (Figura 58); el tercer periodo, por su parte, se compone de dos motivos con inicio tético y final femenino de tres compases cada uno (Figura 59) y, gracias al *ritornello* que abarca toda la sección, presenta un desarrollo armónico en la primera casilla, y otro muy distinto en la segunda, cuya función es situar el discurso musical de vuelta en la tonalidad de “A”.



Figura 58. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo de primer y segundo periodos de C, compases 43 y 44



Figura 59. Análisis musical. Alguna Vez. Motivo de tercer periodo de C, compases 55 y 56.

La sección “D” representa un contraste en términos de desarrollo armónico, pues su centro tonal corresponde es La menor, el cual mantiene una relación muy lejana con La bemol mayor, tonalidad axial de la pieza, mientras que en cuestión de *tempo* y carácter guarda concordancia con las secciones “A” y “B”. Tiene una duración de 12 compases, organizados en dos periodos de 6 cada uno que, a su vez, se componen por frases que duran tres compases; éstos dos periodos difieren entre sí por la naturaleza de sus frases, dado que, aunque en ambos casos tienen un inicio anacrúsico, en el primer periodo el final es femenino (Figura 60), mientras que en el segundo es masculino (y es preciso anotar que se ejecuta en el registro grave de la guitarra en función de conseguir variedad tímbrica. (Figura 61).

Figura 60. Análisis musical. Alguna Vez. Primera frase de sección D, compases 75 a 78

Figura 61. Análisis musical. Alguna Vez. Primera frase de segundo periodo de D, compases 81 a 84.

Finalmente, la Coda es una sección conclusiva cuyo contenido temático corresponde exactamente al primer periodo de la sección “A”, diferenciándose del mismo en su centro tonal, pues mientras este último está en La bemol mayor, la Coda se desarrolla sobre La bemol menor, tomando un carácter totalmente distinto (Figura 62). Dos compases ubicados en el final de la pieza, y por tanto de la sección, concluyen con el discurso musical mediante una cadencia auténtica (Figura 63).

Melancólico

$\text{♩} = 70$

CI CH -----

*mp*

Figura 62. Análisis musical. Alguna Vez. Primer motivo de coda, compases 103 y 104.

Figura 63. Análisis musical. Alguna Vez. Final de coda, compases 15 y 16.



Tabla 5

Descripción de “Alguna Vez” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Alguna Vez	
<b>Ritmo</b>		Pasillo	
<b>Formato</b>		Guitarra Solista	
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>	
Tambora	Percusiva	•Ritmo-armónico percusivo	•Ritmo- Melódico
<b>Justificación de Uso</b>			<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Las características tímbricas del sonido que resulta usando la técnica extendida en mención le otorgan la importancia que ésta que tiene en la presente pieza, y constituyen a su vez la principal por la que se le emplea. La característica más importante a la cual es pertinente referirse es su "acción dual", pues gracias a su forma de ejecución, es capaz de producir sonidos percusivos con la mano derecha, conservando la altura de los sonidos que se encuentran siendo pisados en la mano izquierda. A razón de lo anteriormente expuesto se relaciona "Tambora" con los niveles ritmo-percusivo y ritmo-armónico en todos los pasajes de la presente pieza en donde se ve involucrada en la interpretación, exceptuando el pasaje correspondiente a la segunda mitad de la sección C, donde también cumple una función dentro del nivel melódico.</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases 1 a 8, 33 a 40, 67 a 74 y 95 a 102 (estribillo y cada vez que vuelve a aparecer)</li> <li>•Compases 55 a 61 y 64 a 66 (segunda mitad de sección C)</li> <li>•Compases 77 y 80 (sección D)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>	

Rasgueado	De mano derecha	Ritmo-armónico	
<b>Justificación de Uso</b>			<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza esta técnica extendida se presenta en sus dos formas de ejecución respondiendo, a dos necesidades tímbricas. En su primera forma de ejecución, la de rasgueado "pesado", su empleo se debe a la necesidad de resaltar en cuestiones de timbre e intensidad el acorde que se encuentra en el primer tiempo de los compases 15, 27 y 109; por otro lado, la razón por la que se le emplea en su segunda forma de ejecución, la de rasgueado "ligero", responde a la necesidad de establecer un acompañamiento ritmo-armónico liviano que se ejecuta en las cuerdas no entorchadas de la guitarra y se desarrolla en función de la melodía principal, que en este caso es ejecutada por los bajos del instrumento.</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 15, 27 y 109 (Rasgueo pesado) (Secciones A y E)</li> <li>•Compases 82, 83, 85, 86 y 89, 90, 92, 93 (Rasgueo ligero) (Sección D)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i> de mano derecha	De mano derecha	Melódico

<b>Justificación de Uso</b>			<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La segunda mitad de la sección "D" se ve marcada por un contraste en términos de intensidad y timbre, en este punto, dentro del nivel melódico, es donde más debe evidenciarse dicho contraste, por ello se usa para su ejecución una técnica extendida tal como "Glissando de mano derecha"</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 57, 56, 58, 59, 64 y 65 (Sección C)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---

<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	Melódico	
<b>Justificación de Uso</b>			<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente obra musical, desde las diferentes secciones que componen la forma rondó se vuelve siempre a la sección A (estribillo); existe un motivo melódico que se interpreta con los bajos de la guitarra cada vez que eso ocurre, y se ubica un compás antes de dicha sección. Los compases 32 y 66 son los finales de sus respectivas secciones ("B y "C"), es decir que el motivo mencionado anteriormente aparece en ellos. En este punto, el fragmento melódico en cuestión se conjuga con una técnica extendida percusiva que viene ejecutándose con la mano derecha, es por ello que a través de "tapping de mano izquierda" se consigue ejecutarlo sin hacer uso de la otra mano para pulsar las cuerdas.</p>			<p>•Compases 32 y 66 (secciones B y C, respectivamente)</p>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>	
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo	
<b>Justificación de Uso</b>			<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

En el único pasaje de la presente pieza en el que se emplea la técnica extendida denominada "Percusión sobre aros", esta se conjuga con la "Percusión sobre la tapa armónica", dotando así al nivel ritmo-percusivo general de una variedad tímbrica muy importante, la cual consigue evocar el acompañamiento correspondiente al nivel ritmo-percusivo del pasillo. (Cabe anotar que únicamente en el compás 62 se varía el punto del aro en donde se ejecuta dicha percusión, en el resto del pasaje es el mismo).

- Compases 55 a 62 y 64 a 66 (Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
	<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

En la presente obra musical la técnica extendida denominada "Percusión sobre tapa armónica" tiene tres usos distintos en cuatro puntos diferentes de aparición directamente relacionados con la variación tímbrica que se busca, y en función de eso, el lugar de la tapa armónica en donde se ejecuta dicha percusión. De acuerdo a lo anterior, se precisa que, en el pasaje comprendido de los compases 21 a 32 (en sección A) y los compases 76 y 79 (sección D), al percutir con el dedo índice de la mano derecha sobre el punto no. 3 de la tapa armónica (cerca a la boca) se consigue un sonido brillante y rico en frecuencias altas, características que lo acomodan muy bien como un acompañamiento ritmo-percusivo leve. Por otro lado, en los compases 48 y 54 se ejecuta un golpe seco en el punto no. 5 de la tapa armónica que acompaña unos cortes importantes en el discurso musical de ese punto de la sección C, recurso que dota de fuerza a mencionado pasaje. Por último, en los compases 55 a 66 de la sección D, la "Percusión sobre tapa armónica" se ejecuta también sobre el punto 5 de la misma, emitiendo así un sonido rico en frecuencias graves, que a lo largo del pasaje en mención se relaciona perfectamente con las frecuencias altas emitidas a través de la "Percusión sobre aros", logrando así un acompañamiento ritmo-percusivo equilibrado tímbricamente.

- Compases 21 a 32; y 76 y 79 (secciones A y D)
- Compases 48 y 54 (sección C)
- Compases 55 a 66 (sección D)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

---

El uso de una técnica extendida como "Ligaduras" en la presente pieza obedece a dos razones claramente diferenciadas. Por un lado se tiene la conjugación de ésta técnica extendida con técnicas extendidas percusivas ejecutadas con la mano derecha (sobre aros y tapa armónica), recurso que le deja la responsabilidad a la otra mano, la izquierda, de continuar con el desarrollo melódico simultáneo a la percusión que se describe anteriormente (sucede en los tres pasajes en donde se ejecuta). Por otro lado, en los cuatro compases en los que aparece la técnica extendida de "ligaduras" y que corresponden a la sección "C", estas cumplen una función ornamental, se emplean con el fin de enriquecer el aspecto tímbrico, pues a través de ella se busca dotar a estos pasajes y/o compases específicos de ligereza y liviandad.

- Compases 21 a 24 (sección B), 32 y 66 (secciones B y C respectivamente, 76 y 79 (sección D))
  - Compases 44 y 46, 50 y 52 (sección C)
-

# Alguna Vez

## Pasillo

Mauricio Delgado Llerena

Con calma

♩ = 80

ci -----

*mf*

Con dulzura

♩ = 75

ci -----

8

*mp*

civ -----

15

*mf*

**poco accel.**

cii -----

21

*f* *mp*

**poco rall.**

cx -----

26

*p*

Con calma

♩ = 80

ci -----

31

*mf*

2

38 **Ad libitum** Deciso ♩ = 105

*mp* *f*

45

*mp* *f* *mf*

50 **poco rall.**

*mf* *ff*

55

*mf* *mp*

61

*mf* *pp* *mp* **rit.**

67 **Con calma** ♩ = 80

*mf*



74 *mf* *mp* *poco rall.* **Expresivo**  $\text{♩} = 85$

80 *p* *p* *poco rall.*

86 *mf* *mp* *Con calma*  $\text{♩} = 80$

92 *p* *mf* *Melancólico*  $\text{♩} = 70$

98 *mp* *rit.*

105 *f* *rit.*

111

*Bambuquito Fodongo (Bambuco)*

Obra musical escrita en ritmo de Bambuco, cuya organización estructural se representa a través de una forma ternaria simple (A – B – A). Su formato organológico corresponde al de un instrumento solista, en este caso la guitarra, cuyas características sonoras se ven formidablemente aprovechadas por medio del uso de distintas técnicas extendidas.

La obra arranca con una sección introductoria de tempo moderado ( $\downarrow = 75$ ) que se prolonga a lo largo de 60 compases en los que se hace una explotación tímbrica de la guitarra a través del empleo de distintas técnicas extendidas, y dentro de la cual se pueden definir dos partes claramente diferenciadas: Una que se manifiesta como una sumatoria de tres elementos que aparecen paulatinamente: Un ostinato ritmo-armónico en el bajo, una línea melódica manifestada en notas largas que se ejecuta con armónicos naturales y un acompañamiento ritmo-percusivo ejecutado con técnicas extendidas, cuya duración es de 24 compases, (Figura 64.); y otra que se relaciona de manera directa con el desarrollo armónico de la sección A, en donde el ritmo se difumina, dando pie para que su interpretación sea considerablemente más libre y sin rigor (Figura 65.).



Figura 64. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento Introducción primera parte, compases 17 y 18.



Figura 65. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento Introducción segunda parte, compases 43 a 46

La sección “A”, que se desarrolla sobre la tonalidad de Sol mayor y presenta un ligero cambio de tempo ( $\downarrow = 90$ ), se extiende a lo largo de 20 compases que se pueden definir estructuralmente como una suma de dos periodos de 8 compases, que a su vez suman 16, y 4 compases que cumplen una función ornamental en donde la guitarra desempeña diferentes técnicas extendidas de carácter percusivo (Figura 66). Los periodos de 8 compases mencionados anteriormente, de carácter incipiente) se componen por frases de inicio anacrúsico y final femenino (como es característico en el bambuco) que duran 4 compases (Figura 67). Es pertinente anotar que la sección A se repite sin hacer uso de *ritornello* debido a que la melodía es ligeramente variada cambiando algunas notas que se mantienen dentro de la armonía propuesta y que proporcionan variedad al discurso musical.



Figura 66. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento final sección A, compases 75 a 79.



Figura 67. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento inicial sección A, compases 61 a 65.

La sección “B” representa un contraste en relación con “A” en términos de tonalidad y tempo, pues se desarrolla dentro de la tonalidad de Mi mayor (Paralelo del vi grado de Sol mayor) y presenta un tempo de ( $\downarrow = 65$ ). En cuanto a su estructura se determina que está

compuesta, al igual que A, por dos periodos de 8 compases cada uno que se integran a su vez frases de 8 compases que, en este caso, son de inicio acéfalo y final femenino (Figura 68)

**Tranquilo**  
♩. = 65

*mf*

Figura 68. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento inicial sección B, compases 101 a 104.

Posterior a la sección “B” existe una transición que se prolonga a lo largo de 4 compases, cuya función es establecer el discurso nuevamente en Sol mayor, la tonalidad de “A” y que se toca de manera muy libre (Figura 69).

**Lento**

Figura 69. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Transición a sección A, compases 123 a 126.

Finalmente tras la reexposición de la sección “A”, la obra concluye a través de una codeta que se prolonga a lo largo 7 compases y que es simplemente la exposición de un motivo melódico basado en el motivo de “A”, pero dentro de la tonalidad de “B”, es decir Mi mayor (Figura 70).

*mp*

Figura 70. Análisis musical. Bambuquito Fodongo. Fragmento final de Codeta, compases 130 a 134.

Tabla 6

Descripción de “Bambuquito Fodongo” a partir de Técnicas Extendidas

<b>Título de la obra</b>	Bambuquito Fodongo	
<b>Ritmo</b>	Bambuco	
<b>Formato</b>	Guitarra Solista	
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping de mano izquierda</i>	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>"Tapping de mano izquierda" es una técnica extendida que tiene una importancia determinante en la presente pieza, tal como se puede evidenciar en la primera parte de la sección introductoria, pues en los primeros 25 compases se utiliza solamente la mano izquierda para describir una línea melódica de bajo que a su vez establece una función armónica clara, mientras de firma simultánea se emplea la mano derecha para ejecutar técnicas extendidas percusivas. Por su parte, el uso de ésta técnica extendida en la sección "A" (compases 76 a 79 y 96 a 99) obedece a la misma razón, al igual que en los tres compases de la sección B en donde hace aparición. En otras palabras, el uso de esta técnica extendida se sustenta a través de la ocupación de la mano derecha, que normalmente pulsa las cuerdas, en trabajos percusivos.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 1 a 24 (Introducción)</li> <li>•Compás 25</li> <li>•Compases 76 a 79 y 96 a 99 (Sección A)</li> <li>•Compases 108, 116 y 121</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La técnica extendida denominada "Ligaduras" se manifiesta como una de uso dual en la presente pieza, pues en diferentes pasajes en donde se hace uso de ella se presenta dentro del nivel ritmo melódico, y en otros dentro del ritmo-armónico. Se utiliza en dos pasajes de la primera parte de la sección introductoria, en el primero se complementa con "Tapping de mano izquierda" para facilitar el movimiento del acompañamiento ritmo-armónico que se ejecuta solamente con la mano izquierda; en el segundo pasaje también se ejecuta a través de ella un acompañamiento por medio de una línea melódica de bajo, pero al disminuir el movimiento de dicha línea de bajo, no se conjuga con ninguna otra técnica extendida. Dentro de las funciones que caben solamente dentro del nivel melódico, esta técnica aparece en distintos compases no consecutivos tanto en la sección "A" y la sección "B" (compases 62, 66, 70, 75, 82, 86, 90, 95 y 114, 119, respectivamente) y su uso se debe a que, al conjugarse con otras técnicas extendidas que involucran mayor trabajo en la mano derecha (tambora en sección A y rasgueado en sección B), el uso de esta técnica extendida proporciona fluidez al movimiento melódico. Finalmente, existen dos pasajes (Compases 77 a 79 y 97 a 99 en "A" y compases 108, 116 y 112 en B), en donde "Ligaduras" se complementa con "Tapping de mano izquierda" y su uso se sustenta al encontrar que la mano derecha se emplea en técnicas extendidas percusivas, como antes ya fue descrito.

- Compases 1 a 24 (Introducción)
- Compases 26, 28, 30, 32 (Introducción)
- Compases 62, 66, 70, 75, 82, 86, 90, 95 (Sección A)
- Compases 77 a 79 y 97 a 99 (Sección A)
- Compases 108, 116 y 121 (Sección B)
- Compases 114 y 119 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap Harmonics</i>	De mano derecha	Melódico
	<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Esta técnica extendida se utiliza en el punto de la primera parte de la sección introductoria a partir del cual la mano derecha empieza a ejecutar técnicas percusivas; se ejecuta para aprovechar el pequeño toque percusivo que el choque de la cuerda contra el diapason provoca (aprovechando, como ya se mencionó la aparición de percusión en el compás 17) y solamente sobre la tercera cuerda, pues es la que más resonancia brinda en el momento de aprovechar la sonoridad del armónico natural del traste XII de la guitarra.

•Compases 17 y 21  
(Introducción)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Bi-tonos	De mano izquierda	•Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La sonoridad exótica de esta técnica extendida describe un acompañamiento rítmico a través de uno de los patrones del bambuco, ejecutando un cluster que no se acomoda a la tonalidad en cuestión de altura (de ahí su sonoridad atípica) y por eso se le incluye dentro de las técnicas extendidas de nivel ritmo-percusivo. La sonoridad del pasaje en el que se ejecuta se termina de definir al complementarse con la línea melódica de bajo que se ejecuta a través de las ligaduras y que marca el fin de la primera mitad de la sección introductoria.</p>		•Compases 25 a 36 (Introducción)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	•Melódico •Ritmo-armónico •Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Esta técnica es determinante dentro de la presente pieza, pues su empleo define la sonoridad de la sección "A", donde su acción abarca los niveles melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo, proporcionando un sonido completo y amplio, que permite, gracias a la gran resonancia del sonido que resulta tras su ejecución, describir patrones percusivos con distintas técnicas extendidas de esa índole mientras se mantiene sonando el acorde que ha sido interpretado por medio de ésta.

•Compases 62, 66, 70, 82, 86 y 90. (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---

*Glissando*

De mano izquierda

Melódico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

El compás 91, punto de aparición de esta técnica extendida, se encuentra en la repetición de la sección "A", en donde se varían algunas ideas melódicas para proporcionar variedad al discurso; el empleo de "glissando" obedece a esa búsqueda de variedad.

•Compás 91 (sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---

*Pizzicato*

De mano derecha

Melódico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

El uso de esta técnica extendida, apareciendo cerca del final de la sección B, se justifica mediante una búsqueda de variedad tímbrica que se combina con la aparición de una indicación dinámica de piano y posterior crescendo que se dirige hacia la resolución final de la sección.

•Compás 119 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---

Percusión sobre el diapasón

Percusiva

Ritmo-percusivo



<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Tímbricamente, la razón por la que se le da uso a esta técnica extendida en los pasajes correspondientes a los tres compases de la sección B donde se emplea, corresponde a emular el golpe alto del patrón rítmico del bambuco, el cual se encuentra en la primera corchea del compás; de esta manera también se consigue generar una sensación de enlongación de la última nota del compás anterior (hablando de la melodía principal), dando así lugar a la síncopa tan característica del bambuco siempre presente en su desarrollo melódico.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 107, 115 y 120 (Sección B)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En el uso de esta técnica extendida confluyen los tres niveles de estructuración de lo sonoro la música tradicional al mismo tiempo, pues se la emplea con el fin de brindar un sustento ritmo-armónico, sus características tímbricas hacen que también aporte elementos que se enmarcan dentro del nivel percusivo gracias al leve sonido metálico que se produce tras su ejecución, y la nota más alta del acorde que se encuentra en cada punto de la sección B en donde aparece hace parte de la melodía principal. Gracias a lo anterior el uso de esta técnica extendida resulta determinante dentro de la sección "B", hablando en términos de tímbrica.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 102, 104, 106, 107, 110, 112, 114, 115, 119 y 120 (Sección B)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Rasgueado	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

Cada una de las tres apariciones que tiene esta técnica extendida a lo largo de toda la pieza responde a diferentes razones, todas en función de lograr resultados tímbricos específicos. En los compases que corresponden a la sección A, se involucra el "Rasgueado" en su presentación "ligera" en acordes ubicados en el principio de determinados compases, en donde la frase termina y se necesita hacer un corte tajante para darle la entrada, bien sea a una nueva frase, como en los compases 73 y 93, o bien a una parte percusiva, tal y como se aprecia en los compases 77 y 97. Una técnica extendida como esta se conjuga muy bien con algunas otras, tal es el caso del "chasquido", el cual necesita del movimiento de "Rasgueado" para tener la ligereza que requieren sus cualidades tímbricas, esta es la razón por la que se le da uso a lo largo de determinados compases de la sección B. Anteriormente (exceptuando los compases 114 y 119) se había hecho uso del rasegado ligero, siendo distinto el último caso; en el final de la sección transitoria que sitúa el discurso musical en la reexposición a A y en el acorde final de la pieza se utiliza el rasgueo pesado, pues se necesita proporcionar a esos dos acordes de todo el respaldo acústico posible.

- Compases 73, 77, 93 y 97 (Sección A)
- Compases 102, 104, 106, 107, 110, 112, 114, 115, 119, 120 (Sección B)
- Compases 122 y 131 (Transición a reexposición de A y coda final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ruidos controlados sobre el entorchado	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Dentro de las técnicas extendidas enmarcadas en el nivel ritmo-percusivo se encuentra "Ruidos controlados sobre el entorchado", cuya razón de uso en la presente pieza es puramente ornamental, apareciendo en el final de la sección introductoria, cuando aparecen acordes de larga duración, y en toda la sección transitoria que marca el camino a la reexposición de A.		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 47, 48, 51, 52, 55 y 56 (Introducción)</li> <li>•Compases 123 a 126 (Transición a reexposición de A)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>

Frotar tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La razón por la que se hace uso de esta técnica extendida en la presente pieza responde a una búsqueda sonora, pues en los compases donde se ve involucrada existe un acorde sonando previamente (ligado al acorde del compás anterior de cada uno de ellos) y simultáneamente al cual se realiza un ornamento de orden percusivo tal como "Frotar tapa armónica", que actúa como un efecto sonoro y se combina de manera idónea con la resonancia del acorde que antes se mencionó.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 98, 40, 42, 44, 46, 50 y 60 (Introducción)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Las dos apariciones de esta técnica extendida en la presente pieza responden al establecimiento de un acompañamiento ritmo-percusivo dentro del patrón del bambuco, pero con una diferencia entre sí: El pasaje que corresponde a la Introducción se prolonga ininterrumpidamente a lo largo de 8 compases, mientras que en la sección B tiene solamente 3 apariciones que, aunque aisladas, resultan sistemáticas y cuya acción es totalmente pertinente con el desarrollo del discurso musical y con la manera en cómo el nivel ritmo-percusivo que se manifiesta a través de esta técnica extendida se combina con los otros dos niveles que son puestos en relación en relación a lo largo de la presente obra musical.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 17 a 24 (Introducción)</li> <li>•Compases 108, 116 y 121 (Sección B)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	•Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

---

Se puede establecer dos usos de forma claramente diferenciados haciendo referencia a la técnica extendida "Percusión sobre tapa armónica", pues de fondo el uso es el mismo: establecer un acompañamiento ritmo-percusivo de manera simultánea con los niveles melódico y ritmo-armónico. Por un lado, en los pasajes que corresponden a la introducción y la sección B, esta técnica extendida se complementa con "Percusión sobre aros" gracias a las características tímbricas de las dos (a excepción del compás 119, donde aparece solamente "Percusión sobre tapa armónica") y dan lugar a un acompañamiento tímbricamente mucho más completo. Algo muy distinto pasa en la forma en que se le emplea en la sección A, pues tanto el golpe de frecuencias bajas como el de frecuencias altas se realiza en la tapa armónica, evidenciando así las distintas posibilidades tímbricas que posee la tapa armónica de la guitarra en términos percusivos dependiendo del punto específico de la misma en donde se ejecute la percusión.

---

- Compases 17 a 24  
(Introducción)
- Compases 62, 63, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 78 a 81, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 94, 95 y 98 a 110  
(Sección A)
- Compases 108, 116, 119, 121 (Sección B)

# Bambuquito Fodongo

## Bambuco

Mauricio Delgado Llerena

Íntimo

♩. = 75

Guitarra

*pp* *mf*

*mp*

*mf*

*mf*

*mp*

2

\* Técnica extendida "Frotar Entorchado" Se realiza sobre la 5ta cuerda.

**rit.** . . . . . **A tempo**  
delicado y dejando sonar, muy libre.

*p* *mf*

*f*

*p*

**accel.** . . . . . **rit.** - **cv** **accel.** . . . . .

*f* *p*

**rit.** . . . . . **Dulcemente**  
♩. = 90

*f* *mf*

*mf*

70

*mp*

76

*f p f mp*

82

§

88

*mf*

94

*f p*

**Tranquilo**  
**To Coda** ♩. = 65

100

*f mf*

106

*f* *mp*

112

1.

*mf* *f* *mf*

118

2.

pizz. nat.

Lento

*f* *p* *mf* *p*

D.S. al Coda  
 Dulcemente  $\Phi$   
 ♩ = 90 rit. . . . .

124

*mf* *mf*

129

8va

*mp*



*Todavía (Guabina)*

Pieza compuesta en ritmo de Guabina y organizada estructuralmente en una forma Ternaria Simple (A – B – A). El formato organológico que presenta es el de dúo conformado por guitarra y voz, gracias a lo cual es pertinente precisar que el texto de esta obra musical corresponde a un poema del autor nariñense Aurelio Arturo que se titula de la misma manera: *Todavía*. Así mismo, puede decirse de la obra que conserva el aspecto que caracteriza a un buen número de guabinas vocales, correspondiente a la simpleza de sus líneas melódicas, empero, dentro del ámbito ritmo-armónico el desarrollo es de una complejidad mayor.

La obra inicia con una introducción que se prolonga a lo largo de 15 compases, en 12 de ellos la guitarra expone parte del material motívico que la voz desarrollará en la sección “A” (Figura 71), mientras los 3 siguientes representan una soldadura que ata las dos secciones antes puestas en relación (Figura 72).

Figure 71 shows the initial part of the introduction for guitar, measures 1 to 3. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It shows a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords. Circled numbers 1, 2, and 3 indicate specific notes. The dynamic marking 'mf' is present below the staff.

Figura 71. Análisis musical. *Todavía*. Guitarra. Fragmento inicial de introducción, compases 1 a 3.

Figure 72 shows the final part of the introduction for guitar, measures 12 to 14. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It shows a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords. Circled numbers 0 and 3 indicate specific notes. The dynamic marking 'pp' is present below the staff.

Figura 72. Análisis musical. *Todavía*. Guitarra. Fragmento final de introducción, compases 12 a 14.

La sección “A”, escrita en tonalidad de Mi mayor, tiene una duración de 16 compases, organizados en dos periodos de 8 compases que se integran a su vez por dos frases cada uno; estas frases, casi en su totalidad, tienen un inicio anacrúsico y un final femenino (Figura 73), siendo la última de ellas una excepción, pues presenta un inicio acéfalo y final masculino (Figura 74).

Can - ta - ba u - na mu - jer,  
*mf*

Figura 73. Análisis musical. Todavía. Voz. Primera frase sección A, compases 15 a 19.

fel - po - so va lle.  
*mp*

Figura 74. Análisis musical. Todavía. Voz. Última frase sección A, compases 29 a 31.

Es pertinente anotar que en esta sección, como en toda la obra, la voz es quien ejecuta la melodía principal, mientras que la guitarra ejecuta el acompañamiento pertinente en ritmo de Guabina, y describe algunas contramelodías en los sitios en donde la melodía principal antes mencionada reposa (Figura 75).

no che,  
*mf*

*mf*

Figura 75. Análisis musical. Todavía. Guitarra. Acompañamiento y contramelodía en sección A compases 24 a 27.

Antes de exponer la sección “B” existe un breve interludio compuesto por dos frases de 4 compases cada una que presentan un material motivico contrastante en su melodía y un desarrollo armónico que también dista de lo presentado en “A”, como también de lo que se verá en “B”. La primera frase es interpretada por la guitarra mientras la voz cumple un rol acompañante (Figura 76) y en la segunda los roles se invierten (Figura 77).

The musical score for Figure 76 consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a single note on a dotted half note, followed by a slur over a quarter note. It is labeled 'b.c' and 'p'. The lower staff is a guitar line with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including some accidentals, and is labeled 'f'.

Figura 76. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de interludio, compases 32 y 33.

The musical score for Figure 77 consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted half note with a slur. It is labeled 'Uh' and 'p'. The lower staff is a guitar line with a rhythmic pattern of eighth notes and some accidentals, labeled 'mp'.

Figura 77. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de interludio, compases 36 y 37.

La sección “B” de esta obra musical plantea un contraste en cuestiones de *tempo* y carácter (Enérgico  $\downarrow = 135$ ), como también de desarrollo armónico, pues su centro tonal corresponde a La menor. Esta sección se ve compuesta por dos periodos incipientes que se

prolongan por 8, y que están compuestos por dos frases de 4 compases cada una. Estas frases tienen un final similar, de tipo femenino, sin embargo difieren en cuanto a su inicio, pues la primera es tética (Figura 78) y la segunda es anacrúsica (Figura 79).

### Enérgico

♩=135

Can - ta - ba y cuan - to es dul - ce

*mf*

poco pizz.

*mf*

nat.

Figura 78. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Primera frase de primer periodo de sección B, compases 40 a 43.

la voz de u-na mu jer e - sa lo e - ra

*mp*

pizz.

*f*

Figura 79. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Segunda frase de primer periodo de sección B, compases 43 a 47.

La sección “B” finaliza con una frase de inicio tético y final femenino que actúa como una codeta de dicha sección, concluyéndola a través de un contraste de *tempo*, y en la tonalidad paralela de la misma, es decir, La mayor (Figura 80).

**Lento** *rall...*

la vi - da cuan-do ha si - do be - lla

*mp*

Figura 80. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Conclusión de sección B, compases 57 a 60.

Posterior a la sección “B” aparece nuevamente el mismo interludio que precedió a la misma, presentando una diferencia determinante en su segunda frase, pues armónicamente no se dirige hacia La menor, tonalidad de la sección “B”, sino a Mi mayor, tonalidad de la sección “A” que se va a reexponer. La reexposición de ésta sección tiene lugar presentando un texto diferente, y en función del mismo, ligeras diferencias rítmicas con respecto a la primera vez que se interpreta, sin embargo, la diferencia más determinante se encuentra en el carácter del primer periodo, pues la voz tiene indicaciones de *stacatto* a lo largo del mismo, mientras la guitarra desarrolla un contrapunto en la línea melódica del bajo, establecimiento a través del mismo el movimiento armónico (Figura 81).

Can - ta-ba u-na mu- jer

*mp*

Figura 81. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz. Reexposición de sección B, compases 69 a 73.

Finalmente, existen tres compases que actúan como una codeta al final de la reexposición de la sección “A”, los dos primeros corresponden exactamente a los compases finales de la primera parte de la introducción, en donde se describe un arpeggio ornamentado con notas de pasos sobre Mi mayor, tonalidad axial de la pieza; y el último compás presenta un acorde que actúa como una conclusión determinante (Figura 82)



Figura 82. Análisis musical. Todavía. Guitarra y voz.  
Codeta final, compases 86 a 88.

### Tabla 7

Descripción de “Todavía” a partir de Técnicas Extendidas

<b>Título de la obra</b>	Todavía	
<b>Ritmo</b>	Guabina	
<b>Formato</b>	Guitarra y Voz	
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre cuerdas	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>	

Gracias a la forma en la que esta técnica extendida se ejecuta y al leve sonido que produce, proporciona un acompañamiento ritmo-percusivo ligero, tan ideal para la introducción, en donde se expone parte de lo que se tendrá a lo largo de la pieza, como para el inicio de la sección "A", en donde el acompañamiento de la guitarra se establece por completo.

- Compases 2,4,6 y 8 (Introducción)
- Compases 16, 17, 20 y 21 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Dentro de las técnicas extendidas enmarcadas en el nivel ritmo-percusivo se encuentra "Ruidos controlados sobre el entorchado", cuya razón de uso en la presente pieza es puramente ornamental, apareciendo en el final de la sección introductoria, cuando aparecen acordes de larga duración, y en toda la sección transitoria que marca el camino a la reexposición de A.		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 10 y 11, 85 y 86 (Introducción y sección A')</li> <li>•Compases 22 y 76 (Secciones A y A')</li> <li>•Compás 81 (Transición a A')</li> <li>•Compases 70, 73, 74, 75 y 81(Sección A')</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-percusivo</li> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La transición hacia la sección "A" presenta una clara división en dos partes iguales, una en donde la guitarra tiene la melodía principal y la voz acompaña tenuemente, y la segunda, en donde el vigor aumenta con la melodía principal siendo ejecutada por la voz y la guitarra acompaña respondiendo a ese contraste en intensidad y timbre; el uso de la técnica extendida denominada "tambora" en los dos primeros compases de la segunda mitad de la sección antes mencionada está directamente relacionado con dicho contraste.

•Compases 66 y 67  
(Transición a A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Rasgueado	De mano derecha	•Ritmo-armónico •Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Las dos parejas de compases en donde se hace uso de la técnica extendida en mención son idénticas en cuanto a su contenido; el desarrollo armónico que tiene lugar en las secciones de las que dichas parejas de compases hacen parte resulta contrastante en relación con el resto de la pieza, razón por la cual es necesario resaltar contundentemente los acordes y el desarrollo melódico que tiene lugar en esos compases a través de una técnica extendida como el rasgueado (en este caso pesado). Por otro lado, es pertinente destacar el uso que se le da a esta técnica extendida en el pasaje que corresponde a la sección "B", pues en él la técnica en mención se conjuga con "Chasquido", para dotar de mayor dinamismo y un ligero carácter ritmo-percusivo al acompañamiento que la guitarra ejecuta.

•Compases 32 y 34, 62 y 64 (Transiciones hacia B y hacia A', respectivamente)  
•Compases 52 a 54 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---



*Tapping* de  
mano derecha

De mano derecha

•Ritmo-armónico  
•Melódico

---

**Justificación de Uso**

**Pasajes y/o Puntos de  
Aparición**

A través del uso de "Tapping de mano derecha", se busca darle fluidez a una línea melódica de bajo que, en función de conseguir uniformidad tímbrica, ha sido pensada para ejecutarse solamente en la sexta cuerda de la guitarra.

•Compases 22 y 76  
(Secciones A y A')

---

**Técnica  
Extendida**

**Tipo de Técnica  
Extendida**

**Nivel (Categoría Música Tradicional)**

*Glissando*

De mano izquierda

•Ritmo-armónico  
•Melódico

---

**Justificación de Uso**

**Pasajes y/o Puntos de  
Aparición**

El uso de esta técnica extendida en el compás 12 de la presente pieza tiene una función ornamental, de manera que el arpeggio que se describe en la melodía que ahí se interpreta sea más expresiva. Por otro lado, la razón por la que se emplea "glissando" en la sección A' tiene que ver con otra circunstancia, pues en esta sección la mano derecha ejecuta distintas técnicas extendidas de nivel percusivo, razón por la cual la izquierda debe tener sus propios medios para darle fluidez al fragmento melódico de la línea del bajo que tiene a su cargo; el uso de la técnica extendida en mención representa uno de esos medios.

•Compás 12  
(Introducción)  
•Compases 70, 71 y 81  
(Transición a A')

---

**Técnica  
Extendida**

**Tipo de Técnica  
Extendida**

**Nivel (Categoría Música Tradicional)**

Ruidos  
controlados  
sobre el  
entorchado

Percusiva

Ritmo-percusivo

---

**Justificación de Uso**

**Pasajes y/o Puntos de  
Aparición**

---

En la segunda mitad de la transición que de la sección "A" conduce a la "B" se plantea un contraste en cuestiones de armonía, timbre e intensidad; la melodía principal está a cargo de la voz luego de haber sido ejecutada por la guitarra, y esta última entonces, desempeña un papel acompañante con sutileza. El uso de la técnica extendida en mención es idóneo en función del contraste propuesto en los compases 36 y 37 (los dos primeros de la segunda mitad de la transición) pues dentro de su sutileza acústica encarna el acompañamiento ritmo-percusivo necesario mientras la armonía describe notas largas que ocupan la totalidad de cada uno de esos dos compases.

•Compases 36 y 37  
(Transición a B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico
	<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La sección "B" plantea un cambio determinante en el discurso musical de la presente pieza mediante el establecimiento de un tempo y un carácter diferentes, además de un centro tonal que dista del de la sección A"; sin embargo, esta sección se divide a su vez en dos partes que se fraccionan también en mitades, proponiendo un evidente contraste tímbrico. La primera mitad de cada una de esas partes (compases 40 a 43 y 47 a 50) se ve caracterizada por el uso de una técnica extendida que genera un sonido de características tímbricas únicas como la que se denomina "pizzicato" para generar el contraste antes descrito.

•Compases 40 a 43 y 47 a 51 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapasón	Percusiva	Ritmo-percusivo

**Justificación de Uso****Pasajes y/o Puntos de Aparición**

La técnica extendida en mención se relaciona directamente con la anteriormente descrita, pues representa el otro extremo del contraste tímbrico del cual hace parte. Cuando en la sección B se abandona el uso de "pizziatto" y el sonido de la guitarra vuelve a ser pleno, se hace uso de "Percusión sobre el diapasón" para que, relacionada con el sonido pleno del instrumento ya mencionado, dote de detalles percusivos al acompañamiento ritmo armónico que se ejecuta en los compases 44 a 46.

- Compases 44 a 46 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusion sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo

**Justificación de Uso****Pasajes y/o Puntos de Aparición**

Cuando se hace uso de esta técnica extendida en las secciones "A" y "A'" es en función de ejecutar un acompañamiento ritmo-percusivo que aparece en grupos de dos compases no consecutivos (separados por un compás), conjugándose así con el acompañamiento ritmo-armónico que se desarrolla permanentemente a lo largo de dichas secciones. En la sección "B", el uso que se le da a "percusión sobre aros" no representa un acompañamiento ritmo-percusivo completamente establecido, sino que se presenta con breves intervenciones de carácter ornamental, igual que sucede en el compás 67.

- Compases 24, 25, 28, 29 y 78, 79, 81, 82, 83 (Secciones A y A' respectivamente)
- Compases 47, 56, 57 y 58 (Sección B)
- Compás 67 (Transición a A')

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo

**Justificación de Uso****Pasajes y/o Puntos de Aparición**

"Percusión sobre tapa armónica" es la técnica extendida de nivel percusivo que mayor número de posibilidades tímbricas posee, es por eso que en todas sus intervenciones se ejecuta en un lugar distinto de la tapa armónica, dependiendo de las características tímbricas y/o de intensidad que se requieran de parte del acompañamiento ritmo-percusivo en determinado momento de la pieza, en caso de que se esté ejecutando dicho tipo de acompañamiento, pues la función de la técnica extendida en mención puede ser también ornamental (como en el único caso del compás 47 en la sección "B").

- Compases 15 y 69 (Introducción y transición a A')
- Compases 24, 25, 28, 29 y 78, 79, 81, 82 y 83 (Secciones A y A')
- Compases 36 a 38 (Transición a B)
- Compás 47 (sección B)
- Compases 66 y 67 (Transición a A')
- Compases 70, 71, 73, 74, 75 y 76 (Sección A')

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Se emplea esta técnica extendida dentro de la sección B de la presente pieza buscando de dotar de una ligera característica ritmo-percusiva y mayor dinamismo al acompañamiento ritmo-armónico que ejecuta la guitarra en los compases 52 a 54, y que a su vez representan un contraste tímbrico y dinámico con respecto a los compases en donde dicho acompañamiento es ejecutado a través de "Pizzicato".		Compases 52 a 54 (Sección B)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

---

A excepción de los compases 22 y 76, en donde el uso de la presente técnica extendida se justifica mediante la necesidad de ejecutar una línea melódica en el bajo sobre una sola cuerda para que resulte tímbricamente uniforme, en todos los pasajes en donde se emplea "tapping de mano izquierda" existe un trabajo percusivo que se realiza con la mano derecha, manifestándose así una relación entre ambas manos realizando trabajos separados pero estrechamente ligados entre sí, relegándole así el desarrollo melódico y ritmo-armónico de lo que en su mayoría son líneas de bajo, a la mano izquierda.

- Compases 22 y 76 (Secciones A y A')
  - Compases 24, 25, 28, 29 y 78, 79, 81, 82,83 (Secciones A y A')
  - Compases 57 y 58 (Sección B)
  - Compases 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82 y 83 (Sección A')
-

# Todavía

## Guabina

Letra: Aurelio Arturo Martínez  
Música: Mauricio Delgado Llerena

**Apacible**  
♩ = 65

Voz

Guitarra

*mf*

6

Voz

Guit.

*f*

**Tranquilo**  
♩ = 75-80

11

Voz

Guit.

Can - ta - ba  
*mf*

*pp*

*mf*

17

Voz

u - na mu - jer, can - ta - ba so - la cre - yén - do - se en la

Guit.

*mf*

2

22

Voz

no che, en la no che,

*mf*

Guit.

27

Voz

fel - po-so va lle.

*mp*

Guit.

32

Voz

b.c

*p*

Guit.

36

Voz

Uh

*p*

*accel.*

Guit.

**Enérgico**

3

40  $\text{♩} = 135$

Voz

Can - ta - ba y cuan - to es dul - ce la voz de u - na mu  
*mf* *mp*

Guit.

*mf* *f* nat.

45

Voz

jer e - sa lo e - ra Flu - í - a de su  
*mf*

Guit.

*mf* pizz.

51

Voz

la - bio a mo - ro - sa la vi - da  
*f* 1.

Guit.

*f* nat. *rall.*

56 **Lento**

Voz

vi - da la vi - da cuan - do ha si - do be - lla  
*mp* 2.

Guit.

*mp* ⑤ ② ⑦ ③



4

### Tranquilo

61  $\text{♩} = 75-80$

Voz *mp*

Guit. *mf*

66

Voz *p* *mp* Can - ta - ba

Guit. *mp* *mp*

71

Voz u - na mu - jer co mo en un hon do bos - que, y sin mi - rar la *mf*

Guit. *mf*

76

Voz

yo la sa bí - a tan. dul ce, tan her - mo - sa.

*f*

Guit.

*f*

81

Voz

Can - ta - - - ba, to - da ví - a

*mp*

*rall.* . . . . .

Guit.

*mp*

85

Voz

can - ta

Guit.

*pp*

### *Madrigales (Pasillo)*

Pieza escrita en ritmo de pasillo lento, estructuralmente organizada en una forma binaria simple (A – A') y escrita para un formato organológico correspondiente a guitarra y voz, en donde, en función de un desempeño idóneo con relación al registro y la tonalidad de la pieza, la guitarra tiene la sexta cuerda afinada en Re. El texto de esta pieza de carácter vocal corresponde a fragmentos de un poema homónimo de la misma, cuyo autor, el poeta nariñense Aurelio Arturo, escribió como parte de una de sus más célebres publicaciones, “Morada Al Sur”.

La obra inicia con una introducción que se prolonga por 18 compases y que se manifiesta como la suma de dos partes, una con duración de 6 compases que corresponde a la interpretación reiterada en figuras de larga duración de un acorde de Re menor con sexta y onceava agregada (Dm6add1) y cuyo *tempo* se deja a consideración del intérprete (Figura 83); y la otra, de 12 compases que se organizan en tres frases de cuatro compases cada una, en donde se expone parte del desarrollo motivico de la sección “A” (Figura 84).

Figura 83. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Primera parte de introducción, compases 1a 6.

Figura 84. Análisis musical. Madrigales. Guitarra. Inicio de segunda parte de introducción, compases 7 a 10.

La sección A, escrita en Re mayor, tiene una duración de 18 compases que se organizan estructuralmente de la siguiente manera: Dos periodos motívicamente incipientes de 8 compases cada uno (que a su vez se componen por 2 frases de 4 compases con final femenino, de las cuales la primera tiene inicio acéfalo (Figura 85) y la segunda anacrúsico (Figura 86)), en donde la voz interpreta la melodía y la guitarra ejecuta el acompañamiento en ritmo de pasillo haciendo uso de diferentes técnicas extendidas y que están separados por una soldadura interpretada por la guitarra que se emplea como preámbulo para el desarrollo armónico del segundo periodo (Figura 87).



Figura 85. Análisis musical. Madrigales. Voz. Primera frase de primer periodo de sección A, compases 19 a 22.



Figura 86. Análisis musical. Madrigales. Voz. Segunda frase de primer periodo de sección A, compases 22 a 26.

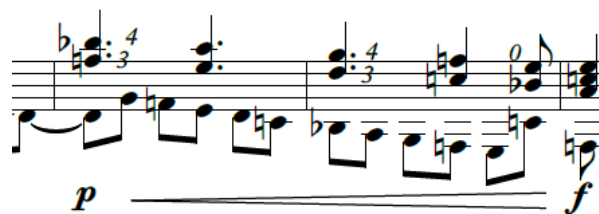


Figura 87. Análisis musical. Madrigales. Guitarra.  
Soldadura de sección A, compases 27 y 28.

Posterior a la sección “A”, se encuentra un periodo mixolidio que actúa como transición hacia la sección “A”, sobre un acorde dominante del primer acorde de la misma: Re aumentado con séptima (Daug7). Está compuesto por 8 compases a su vez integrados por 2 frases de 4 compases cada una en donde la voz cumple un rol acompañante mientras la

guitarra cobra protagonismo mediante la ejecución de la melodía y el acompañamiento simultáneamente a través de distintas técnicas extendidas (Figura 88).

**A tempo**

uh  
*pp*

misterioso

*pp*

Figura 88. Análisis musical. Madrigales. Guitarra y voz. Transición a sección A', compases 37 y 38.

La sección “A” de esta pieza tiene una estructuración similar a la de “A”, pues está compuesta por dos periodos incipientes de 8 compases cada uno (conformados también por 2 frases de 4 compases que son a su vez incipientes, presentando inicio Tético y final femenino (Figura 89)) que también se encuentran separados por una soldadura de 2 compases de duración interpretada por la guitarra, en donde la voz desempeña el rol melódico principal y la guitarra acompaña dentro del ritmo de pasillo ejecutando diferentes técnicas extendidas (Figura 90).

**A tempo**

Y es-tos ver - sos fu - ga-ces que tal vez fue\_ ron be-so

*mf*

Figura 89. Análisis musical. Madrigales. Voz. Primera frase de primer periodo de sección A', compases 45 a 48.



Figura 90. Análisis musical. Madrigales. Guitarra.  
Soldadura de sección A', compases 53 y 54.

Es importante resaltar la forma en la que finaliza la sección “A”, pues, si bien la última frase de ésta concluye (musicalmente hablando), queda por fuera de ella un fragmento de texto que genera una sensación de inconclusión, y en función de este hecho, aparece una soldadura de dos compases interpretada por la que conecta la sección en mención, con la segunda parte de la introducción (Figura 91), dando lugar de esa manera a la repetición de la sección “A” con otro texto, la transición hacia “A” y, de nuevo, la sección “A”.



Figura 91. Análisis musical. Madrigales. Guitarra.  
Soldadura de final de sección A', compases 63 y 64.

Una vez realizada la reexposición de todo el contenido de la pieza aparecen dos compases que actúan como una codeta de la sección A', en donde se concluye completamente dicha sección, tanto lírica como musicalmente (Figura 92).

Figura 92. Análisis musical. Madrigales. Guitarra.  
Codeta de sección A', compases 65 y 66.

Finalmente, la obra concluye a través de una codeta que plantea un contraste en cuestión de desarrollo armónico, pues su centro tonal es Re menor. En esta sección conclusiva la voz ejecuta notas largas con indicación de *b.c.* (boca cerrada) que la guitarra acompaña de una forma muy sutil, también a través de notas de figuración larga y técnicas extendidas, hasta llegar al fin de la misma (Figura 93).

**Libremente**

Figura 93. Análisis musical. Madrigales. Guitarra.  
Primeros compases de Coda, compases 67 y 68.

Tabla 8

Descripción de “Madrigales” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Madrigales
Ritmo		Pasillo
Formato		Guitarra y Voz
Técnica Extendida	Tipo de Técnica Extendida	Nivel (Categoría Música Tradicional)
<i>Slap Harmonics</i>	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico´</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Interpretada de forma sutil y en un único compás de la introducción, esta técnica extendida se ve involucrada en el nivel melódico en su primer punto de aparición, y se emplea en función de conseguir diversidad tímbrica, pues las notas que se ejecutan a través de ella vienen repitiéndose varios compases atrás. Por otro lado, el segundo pasaje en el que se utiliza "Slap harmonics" tiene que ver con el nivel ritmo-armónico de la presente pieza, pues a través de esta técnica extendida se interpreta la línea del bajo de la primera frase de la sección "A", en donde la cantante hace su aparición (compases 19 a 22) y de esta manera, caracteriza la sonoridad de esos primeros cuatro compases de la intervención de la voz.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compás 5 (Introducción)</li> <li>•Compases 19 a 22 (Sección A)</li> </ul>
Técnica Extendida	Tipo de Técnica Extendida	Nivel (Categoría Música Tradicional)
Redoblar sobre las cuerdas	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>



La transición que de la sección "A" conduce a la sección "B" tiene una característica determinante en cuanto a su sonoridad: son 8 compases de tensión constante y creciente que se logra a través de dos recursos: La explotación del acorde de dominante sobre el primer acorde de la sección B, y el uso de una técnica extendida tal como "Redoblar sobre las cuerdas" en 6 de los compases que la conforman; esta combinación otorga unas características acústicas que marcan un contraste determinante durante el pasaje de transición entre secciones y, por su atípica sonoridad, la obra musical completa.

•Compases 38 a 43  
(Transición a B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano izquierda	•Melódico •Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
En los pasajes que corresponden al compás 5 y a los compases 23, 24 y 25, la técnica extendida denominada glissando es empleada con fines ornamentales, bien sea dentro del nivel melódico o en el ritmo armónico, pero nunca alejándose de los fines mencionados. Por otro lado, en los compases 31, 33 y 35, su uso va más allá de lo meramente ornamental y se vuelve primordial, pues también responde a la necesidad de describir líneas melódicas en el bajo haciendo uso solamente de la mano izquierda, pues la otra mano tiene a su cargo la ejecución de técnicas extendidas percusivas.		•Compás 5 (Introducción) •Compases 23, 24 y 25 (Sección A) •Compases 31, 33 y 35 (Sección A)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre cuerdas	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
La sonoridad apacible de la coda, sección ubicada hacia el final de la presente pieza, necesita de unas condiciones acústicas tan sutiles como las resultantes con el uso de "Percusión sobre cuerdas" para establecerse como tal, y generar así un contraste determinante con el resto de secciones que componen la presente pieza.		•Compases 68 a 73 (Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i> de clavijero	De mano izquierda	Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Su uso tiene un fin claramente ornamental. Esta técnica extendida se utiliza solamente como un medio a través del cual la resolución al acode final de re menor se ve ligeramente embellecida.

•Compás 75 (Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	•Ritmo-percusivo •Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Como en piezas diferentes, en la presente se usa "Tambora" debido a su "acción dual", pues con su ejecución se consigue un sonido que posee una altura determinada además de características percusivas que lo tornan acústicamente determinante. Es por ello que se emplea esta técnica extendida en los bajos de distintos pasajes en los que se requiere peso extra en el sonido además de la intervención del nivel ritmo-percusivo, tales como los compases 10, 29 y 30; y también en acordes completos, como en el pasaje que corresponde a la sección B. Por otro lado, en los compases 15 a 18, y el 34 de manera aislada, se recurre al uso de "Tambora" por una razón extra, y es la de conjugarla con una técnica extendida tal como "Frotar tapa armónica" para generar un sonido de características tímbricas únicas con respecto al resto de la pieza.

•Compases 15 a 18 y 34 (Introducción y Sección A)  
•Compases 10, 29 y 30 (Introducción y Sección A)  
•Compases 48, 52, 53, 58, 62 y 63 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Frotar tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo

**Justificación de Uso****Pasajes y/o Puntos de Aparición**

El empleo de esta técnica extendida en la presente pieza responde a la generación de un efecto sonoro mediante el cual se busca adornar la resolución armónica que se encuentra en los compases de aparición especificados, a través de un detalle dentro del nivel ritmo-percusivo.

•Compases 16, 18 y 34 (Introducción y Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

Salir de un pasaje con una sonoridad tan delicada como la de los primeros cuatro compases de la sección "A" es una acción que debe realizarse con mucho cuidado, es por eso que en los dos compases posteriores a dicha sección (compases 23 y 24) se utiliza una técnica extendida tal como "pizzicato", a cuyo uso sigue una indicación de "nat. poco a poco" indicando que en el compás siguiente a los dos antes especificados debe hacerse una transición progresiva desde esta técnica extendida, hacia el sonido natural de la guitarra.

•Compases 23 y 24 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Apagado de mano izquierda	De mano izquierda	•Ritmo armónico •Ritmo-percusivo

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

Los cuatro primeros compases de la sección "A" están determinados por una sonoridad llena de delicadeza y apacibilidad, es por ello que se usa en este pasaje una técnica extendida tal como "Apagado de mano izquierda", que brinda un acompañamiento de carácter dual, pues su ejecución produce sonidos que poseen una altura determinada muy leve además de características percusivas que también resultan sutiles; y que a su vez, se conjuga con "slap harmonics", dando lugar así la sonoridad antes relacionada con el pasaje correspondiente a los compases 19 a 22.

•Compases 19 a 22  
(Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Raseguado	De mano derecha	•Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La segunda mitad de la sección "A" plantea un contraste claro en términos de intensidad, timbre y desarrollo armónico, con respecto a la primera. Inicia con una indicación de "forte", en función de la cual está pensado el acompañamiento que se ejecuta en la guitarra a través de técnicas extendidas tales como "Tambora", "Percusión sobre aros" o, la técnica extendida en mención, " Rasgueado" (en su presentación "ligera"), la cual se suma al trabajo hecho por las antes mencionadas, complementándolas y haciendo parte de la sonoridad propia del pasaje en el que se ve involucrada, a través de la suya propia.

•Compases 29 y 30  
(Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

El empleo de esta técnica extendida obedece a una única razón en todos los pasajes de la presente pieza en los que se ve involucrada: Hacer que por medio de ella la mano izquierda sea capaz de ejecutar líneas melódicas en el bajo mientras la mano derecha ejecuta diferentes técnicas extendidas de orden percusivo.

•Compases 29, 30, 32, 33, 35 y 54, 55, 64 ,66 (Secciones A y B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
	<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

El trabajo que dentro del nivel ritmo-percusivo se desarrolla a través de esta técnica extendida en la presente pieza tiene tres presentaciones y usos distintos. La primera, cuando aparece en los tres primeros compases de la introducción (7, 8 y 9), uno de la sección "A" (31), y uno de la sección "B" (54), se manifiesta como una presentación en la que solamente a través de "Percusión sobre tapa armónica" se ejecuta el acompañamiento ritmo percusivo característico del Pasillo de manera muy tenue, ya que simultáneamente a dicho acompañamiento están teniendo lugar otros sucesos dentro de los niveles ritmo-armónico y melódico. En la mayoría de los compases de la sección "A" (exceptuando el 31) la intervención de esta técnica extendida es más determinante, pues conjuga su acción con la de otra técnica extendida de carácter percusivo (percusión sobre aros), que proporciona a su vez balance al acompañamiento que se ejecuta a través de dichas técnicas. Por otro lado, las intervenciones que tiene en la sección "B" y su respectiva transición (exceptuando el compás 54), son de carácter ornamental, actuando en siempre en un segundo plano y en función de las pausas en su discurso que presenten los niveles ritmo-armónico y melódico.

- Compases 7 a 9 (Introducción)
- Compases 23 a 33 y 35 (Sección A)
- Compases 44, 54, 55, 64, 65 y 66 (Transición a B y Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La razón por la que se hace uso de esta técnica extendida en la presente pieza se manifiesta a través de la necesidad del establecimiento de una base ritmo-percusiva en algunos pasajes de la misma. Teniendo en cuenta lo anterior, es posible dividir el accionar de "Percusión sobre aros" en dos grandes grupos: El primero, dentro del cual se agrupa el trabajo hecho en los compases pertenecientes a la sección introductoria y la sección "B", en donde la técnica extendida en mención actúa en solitario, y el segundo (sección "A"), en donde la misma actúa junto con "Percusión sobre tapa armónica", estableciendo un acompañamiento ritmo-armónico que presenta características tímbricas mucho más completas e interesantes.

- Compases 15, 17 y 48, 49, 52, 58, 59, 32 (Introducción y sección B)
- Compases 29, 30, 32, 33, 35 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En los pasajes de la presente obra en los que se ve involucrada su acción, esta técnica extendida representa el medio a través del cual la mano izquierda puede darle continuidad a distintas líneas melódicas presentes en el acompañamiento ritmo-armónico del bajo, mientras la otra mano ejecuta diferentes técnicas extendidas percusivas.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 7, 9; 31, 32, 33, 35 y 49, 54, 55, 59 (Introducción, Secciones A y B)</li> </ul>

# Madrigales

Pasillo

Letra: Aurelio Arturo Martínez  
Música: Mauricio Delgado Llerena

♩ Dulce

♩ = 70

**A placer**

Voz

Guitarra  
⑥ = D

*mp*

*mf*

8

Voz

Guit.

*f*

14

Voz

Dé - ja-me ya o-cul

*mp*

2do texto  
(repetición D.S.)

No es pa - ra ti es - te

*mp*

Guit.

*p*

*mp*



20

Voz

tar - me en tu re-cuer-do in-men - so, que me to - ca y me ci - ñe co-mo u-na

mf

can - to que ful - ge de tus lá - gri-mas, No - pa - ra tí es-te ver - so de me - lo-

Guit.

mf pizz.

25

Voz

nie - bla a - man - te; y que la ti - bia

mp

di - as os - cu - ras, si - no que en-tre mis

mp

Guit.

nat. poco a poco

p mp

30

Voz

tie - rra de tu car - ne me a - ño - re, oh is - la de a-las - ro - sa-das, ple -

mp

ma - nos tu tem - blor a - ún per - sis - te y en él, el fue - go e - ter - no de

mp

Guit.

mp

rit.

35 **A tempo** **poco accel.**

Voz

ga - das dul - ce - men - te, uh *pp*

nues - tras ho - ras mu - das.

Guit.

*pp* misterioso

41 **A tempo**

Voz

uh uh Y es - tos ver - sos fu *mf*

Guit.

*f* *mf* *ev*

47

Voz

ga - ces que tal vez fue - ron be - sos y po - len de flo - res - tas en fu - tu - ros

Guit.

*ell*

52

Voz

— sin tiem - po

Ya son co mo re fle - jos fu - ga -

*mf*

Guit.

*mf*

ev

58

Voz

ces y de ol - vi - dos es - tos ver - sos que di - go, sin de - cir, inhalar y exhalar en seguida, sin cantar

*rit.* - - - **To Coda**

3

Guit.

*mf*

ch

64

**D.S. al Coda**

**Libremente**

Voz

a tu o - í - do. b.c.

*mp*

Guit.

*ff*

*mp*

70

Voz

b.c.

**Fine**

Guit.

clvj.

*Morar (Guabina)*

Pieza escrita en ritmo de Guabina, tonalidad de Re mayor y cuya organización estructural se define como una forma libre por secciones (A – B – C – A). Para esta obra musical se escoge un formato organológico correspondiente a un trío conformado por guitarra, flauta y tiple, con la intención de conseguir una similitud con el trío típico colombiano integrado por guitarra, bandola y tiple, formato que por excelencia interpreta la mayoría de los aires de la Región Andina colombiana; pero se decide sustituir el instrumento melódico principal del trío típico, la bandola, por otro instrumento de índole melódica como la flauta en función de generar una combinación tímbrica con distintas características en el formato organológico que otorgue posibilidades sonoras diferentes a las del trío típico.

La pieza arranca con una sección introductoria interpretada solamente por la guitarra que se extiende a lo largo de 12 compases, dentro de los cuales se diferencian dos subsecciones, una de 8 en donde se desarrolla una secuencia armónica sobre acordes de tónica y dominante que se combina con técnicas extendidas en función de empezar a trazar el acompañamiento ritmo-armónico y ritmo-percusivo correspondiente al ritmo de Guabina (Figura 94); y otra de 4 compases que describe un acorde dominante que concluye la introducción dando paso a la sección “A” (Figura 95).



Figura 94. Análisis musical. Morar. Guitarra. 4 primeros compases de introducción, compases 1 a 4.



Figura 95. Análisis musical. Morar. Guitarra. Final de la introducción, compases 9 a 12.

La sección “A”, de 34 compases de duración, se divide en dos secciones que duran 17 y que son una sumatoria de dos periodos, uno regular de 8 compases de duración, conformado por dos frases de 4 cada una, y uno irregular que se compone por una frase de 4 compases y otra de 5. Las dos partes que conforman la sección A son motivicamente incipientes, manifestándose la segunda casi como una repetición de la primera con diferente distribución de la melodía principal en el formato organológico (flauta en el primer periodo de primera parte, tiple en el segundo periodo de la primera parte y en el primero de la segunda, y flauta en el último periodo de la sección) si no fuera por el desarrollo armónico diferente que posee el último periodo de ésta última, cuya función es preparar el paso hacia la sección “B”. A continuación se presentan las dos frases que suscitan el desarrollo melódico de la sección “A”, una que conforma el primer periodo las dos mitades, y la otra que conforma el segundo, las dos de inicio anacrúsico y de final tético (Figuras 96 y 97.).



Figura 96. Análisis musical. Morar. Flauta. Segunda frase del primer periodo de la primera mitad de la Sección A, compases 16 a 19.



Figura 97. Análisis musical. Morar. Tiple. Primera frase del segundo periodo de la primera mitad de la Sección A, compases 20 a 24.

Así mismo, es pertinente anotar que el trabajo melódico es repartido entre tiple y flauta como antes se mencionó, y en ese sentido, cuando uno de esos instrumentos se encuentra desempeñando un rol melódico principal, el otro describe contramelodías en función de ese rol, y viceversa; exceptuando del último periodo de la sección, donde las contra melodías son ejecutadas por la guitarra al tiempo que ejecuta el acompañamiento pertinente en ritmo de guabina (Figura 98).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'cantando'. There are also some square boxes above the middle staff.

Figura 98. Análisis musical. Morar. Formato completo. Primeros compases del último periodo de sección A, compases 37 a 39.

La sección “B” se presenta como un contraste en cuestiones de *tempo* y carácter con relación a “A”, elevando la velocidad considerablemente y rompiendo así la calma que se venía suscitando en esta sección. Se compone de 2 periodos que duran 8 compases, los cuales pueden definirse como una sumatoria dos frases de 4 compases de duración, de naturaleza anacrúsica en su inicio y masculina en su final (Figura 99). Es preciso anotar que, a excepción de la segunda frase del primer periodo, todo el trabajo melódico es hecho por el tiple en la sección “B”.

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a dynamic marking 'mf' and a fermata symbol at the end of the phrase.

Figura 99. Análisis musical. Morar. Tiple. Primera frase de sección B, compases 46 a 50.

El final de la sección “B” sucede rompiendo el desarrollo temático de manera abrupta en la mitad de la última frase de la misma, en este punto ocurre el salto a la segunda casilla (teniendo en cuenta el *ritornello*), la cual, además de los dos compases que complementan la frase interrumpida, presenta dos compases más que funcionan como un puente que cumple la función de establecer la tonalidad de la sección “C”, Mi mayor, a través del IV grado de la misma (Figura 100).

The image shows two systems of musical notation. The first system is in treble clef and includes a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with a fermata over the final note, followed by a key signature change to D major. The second system is in bass clef and also includes a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with a fermata over the final note, followed by a key signature change to D major. Both systems include a 'rit.' (ritardando) marking and a '2.' indicating a second ending.

Figura 100. Análisis musical. Morar. Formato completo. Segunda casilla de sección B, compases 63 a 66.

La sección “C”, diferenciándose de “A” y “B” sobre sobre la tonalidad de Mi mayor, paralela del ii grado de la tonalidad axial de la pieza, se ve compuesta por 32 compases que se dividen en dos grupos de 16, a su vez conformados por periodos de 8 compases que exponen el desarrollo motivico de una frase de naturaleza acacrúsica en su inicio y con final femenino (Figura 101)

The image shows a single system of musical notation in treble clef. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody consists of a series of eighth notes, followed by a fermata over the final note.

Figura 101. Análisis musical. Morar. Tiple. Frase que suscita el desarrollo melódico de la sección C, compases 83 a 86.

El desarrollo motivico de la melodía principal que se menciona anteriormente se ve dividido en el formato organológico de la siguiente manera: Guitarra en primer periodo, flauta en segundo periodo, tiple en tercer y cuarto periodo. Es importante resaltar en este punto la existencia de una digresión en la segunda mitad de los dos últimos periodos de la sección “C”, en donde el motivo empieza a desvanecerse estableciendo un preámbulo de lo que vendrá tras el final de esta sección, la cual es interpretada por todos los instrumentos del formato organológico (Figura 102).

88 *poco accel.*

*p*

*p*

*poco accel.*

*p*

Figura 102. Análisis musical. Morar. Formato completo. Digresión de final de sección C, compases 88 a 91.

Al finalizar la sección “C” existe una sección de transición cuya función es conectar esta última con la reexposición de “A”. Esta sección se muestra contrastante, pues rompe momentáneamente el ritmo de Guabina que se viene desarrollando en toda la pieza, y expone cuatro veces una frase con material motivico nuevo, que evoca el ritmo de Bambuco, hasta establecerse, en el final de la cuarta frase, en Re mayor, tonalidad axial de la pieza; y de esa manera dar paso a la reexposición de “A” (Figura 103).



100 **Con gracia**  
♩ = 95

**pp**

**pp**

**Con gracia**  
♩ = 95

pizz.

**pp**

Figura 103. Análisis musical. Morar. Formato completo. Primera frase de transición a A, compases 100 a 103.

Finalmente, la coda de la sección hace parte de la reexposición de A, pues es un desarrollo del último periodo de la sección, aunque motivicamente igual, distinto en su armonía, pues se busca generar una sensación conclusiva. Al final de este periodo se encuentra una cadencia auténtica sobre Re mayor que marca el final de la pieza de una forma muy a fin con las Guabinas tradicionales, contrastando éste hecho con el atípico desarrollo armónico presentado a lo largo de toda la obra (Figura 104).

**A tempo**

**f**

**f**

**A tempo**

**f**

Figura 104. Análisis musical. Morar. Formato completo. Cadencia final, compases 126 a 127.

Tabla 9

## Descripción de “Morar” a partir de Técnicas Extendidas

<b>Título de la obra</b>	Guabina	
<b>Ritmo</b>	Guabina	
<b>Formato</b>	Guitarra, tiple flauta.	
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Sin contar los compases 24, 50 y 61, en donde se emplea con fines ornamentales, esta técnica extendida es usada a lo largo de toda la presente pieza para establecer un acompañamiento ritmo-percusivo estable, y de acuerdo a eso es posible dividir los pasajes de aparición en dos grandes grupos de acuerdo al lugar de la tapa armónica en donde se ejecuta y a cómo se relaciona con otras técnicas extendidas, principalmente con "percusión sobre aros" : Por un lado, los compases 1 a 8, 37, 84, 85, 92 a 95 y 117, en donde esta técnica extendida se ejecuta como única técnica correspondiente al nivel ritmo-percusivo; y por el otro los restantes, en donde se relaciona con la técnica que complementa tímbricamente el acompañamiento ritmo-percusivo, "percusión sobre aros".</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 1 a 8, 37 84, 85, 92 a 95, 117 (Introducción, Sección A, Sección C, y Coda)</li> <li>•Compases 13 a 15, 17 a 20, 30 a 32, 34 a 36, 68, 70, 72, 74 y 117 (Sección A, Sección C y Coda)</li> <li>•Compases 24, 50 y 61 (Secciones A y B)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

El uso de esta técnica extendida en la presente obra musical se da en función de generar un contraste tímbrico entre dos partes de una sola sección, tal como sucede en los primeros 8 compases de la introducción con respecto a los 4 siguientes, y en la primera mitad de la Transición que vuelve a la sección "A" con respecto a la otra mitad, en donde se genera una especie de relación tensión-reposo de carácter tímbrico y armónico, que involucra a "Pizzicato" como principal artífice de esa tensión tímbricamente hablando.

•Compases 1 a 8, 100 a 104 (Introducción y Transición a A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Los dos usos que posee esta técnica extendida en la presente pieza se establecen de forma similar a cómo ocurre con "Percusión sobre tapa armónica", pues son de orden ornamental (compases 24, 50 y 61) por un lado, y desarrollan un acompañamiento ritmo-percusivo estable junto a la técnica extendida ya mencionada (compases restantes) por otro.		•Compases 24, 50 y 61 (Sección A y Sección B) •Compases 13 a 15, 17 a 20, 30 a 32, 61, 70, 72, 74 y 116 (Sección A, Sección C y Coda)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapason	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Los compases en donde se hace uso de esta técnica extendida se caracterizan por la necesidad de manifestar sutileza dentro del nivel ritmo-percusivo, sin tener que prescindir del mismo, en función de ello se le usa, pues tímbricamente permite expresar la sutileza anteriormente mencionada.		•Compases 47 a 49, 51, 52, 80, 81, 88 a 91, 96 a 99 (Sección B y Sección C)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	•Ritmo-percusivo •Ritmo-armónico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>El compás 37 es un punto clave dentro de la sección A, pues es la antesala a un periodo que establece un evidente contraste en términos armónicos, es por ello que el compás previo prepara el contraste mencionado a través de una sonoridad especial que, en este caso, se consigue mediante el uso de una técnica extendida con las características tímbricas que posee "Tambora", la cual, con su acción, permite la ejecución simultánea de un sonido percusivo de frecuencias bajas y de los sonidos de un acorde determinado.</p>	Compás 37 (Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap</i>	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Las características tímbricas del sonido resultante del uso de esta técnica extendida se manifiestan como una condición idónea para un punto tal como el compás 54, pues representa la antesala de la segunda mitad de la sección B, por eso prepara el contraste que en cuestiones de intensidad y tímbrica esta parte de la sección presenta.</p>	Compás 54 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Melódico</li> <li>•Ritmo-armónico</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Esta técnica extendida se encuentra relacionada estrechamente con la ejecución de diferentes técnicas extendidas dentro del nivel percusivo a lo largo de toda la presente pieza, se emplea para que la mano izquierda tenga la posibilidad de continuar con el desarrollo de las líneas melódicas del bajo mientras la mano derecha ejecuta las técnicas extendidas percusivas mencionadas.</p>	Compases 14, 31, 37 y 117 (Sección A y Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
--------------------------	----------------------------------	---

<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	•Melódico •Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Al igual que la inmediatamente anterior, esta técnica extendida se encuentra relacionada con la ejecución de diferentes técnicas extendidas dentro del nivel percusivo, se emplea para que la mano izquierda tenga la posibilidad de continuar con el desarrollo de las líneas melódicas del bajo mientras la mano derecha ejecuta las técnicas extendidas percusivas mencionadas. Sin embargo, establece una significativa diferencia el hecho de que "Tapping de mano izquierda" es una técnica extendida que brinda unas posibilidades mucho mayores en cuando ligereza y producción de sonido si se la compara con "Glissando", éste hecho es la razón para que sea usada más veces que esta última, a pesar de que sea con el mismo fin.</p>		Compases 15, 17, 18, 24, 31, 32, 34, 35, 37, 68, 70, 72, 74, 95 (Sección A y Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	•Melódico •Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza esta técnica extendida posee dos usos claramente diferenciados: Por un lado, en los compases 9, 10 y 67 se encuentra relacionada con la articulación y el fraseo de las melodías que la guitarra ejecuta; y por otro, se encuentran el resto de compases en donde el uso de "Lligaduras" está relacionado con permitir que la mano izquierda tenga la libertad de continuar con el desarrollo de las líneas melódicas de bajo mientras simultáneamente la derecha ejecuta técnicas extendidas ritmo-percusivas.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 9, 10 y 67 (Sección A y Sección C)</li> <li>•Compases 13, 15, 19, 20, 24, 30, 32, 36 y 50 (Sección A y Sección C)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Rasgueado	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Es posible diferenciar tres grandes grupos dentro de los pasajes en donde se utiliza esta técnica extendida: En primer lugar se encuentran los compases en donde, en función de conseguir una mayor capacidad expresiva, ciertos acordes son resaltados para sacar el mayor provecho de su sonoridad y del desarrollo ritmo-armónico de la pieza a través de la presentación "pesada" de esta técnica extendida. Existe solo un detalle que diferencia al segundo caso del primero, y es que en éste se emplea la presentación ligera, pues los acordes que se ubican en los compases en donde se usa esta técnica extendida, si bien necesitan ser resatlados, esta acción debe hacerse con gran velocidad y sin buscar tanta resonancia de parte de los acordes. Por último se encuentran los pasajes en donde "rasgueado" se conjuga con la técnica extendida denominada "chasquido", con el fin de establecer un acompañamiento ritmo-armónico que posea un sutil detalle ritmo-percusivo.

- Compases 38, 118, 103 y 107 (Sección A, Transición a A y Coda)
- Compases 9, 62, 115, 126, 127 (Introducción, Transición a A y Coda)
- Compases 55 a 57, 86, 87, 108 a 114 (Sección A, Sección C y Transición a A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Los compases en donde se hace uso de esta técnica extendida son puntos específicos en donde se necesita un sutil elemento percusivo en el acompañamiento ritmo-armónico que se desarrolla. Esta es una técnica extendida que, gracias a su forma de ejecución, produce un sonido casi percusivo que se combina con la altura de las notas del acorde ejecutado a través de "Rasgueado"(dado que se combina con la esta técnica extendida) dando lugar a una interesante combinación tímbrica, es por eso que se usa "chasquido" en la presente pieza.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 55 a 57, 86, 87, 108 a 114 (Sección B, Sección C y Transición a A)</li> </ul>

# Morar

Guabina

Mauricio Delgado Llerena

**Andando** **rit.** . . . .

Flauta

Tiple

Guitarra **Andando**  
pizz. sólo entorchadas **rit.** . . . .

9 **A Placer** **Dulcemente**  
♩ = 110

Fl.

Tiple

Guit. **A Placer** **Dulcemente**  
♩ = 110

16

Fl. **A Placer** **Dulcemente**  
♩ = 110

Tiple

Guit.

23

Fl.

Tiple

Guit.

2

29

Fl. *mf* *mp*

Tiple *mf* *mp*

Guit. *mf* *mp* *gliss.*

35 **To Coda**

Fl. *f*

Tiple *f*

Guit. *f* *cantando*

41 *rit.* *p* *mf* **Con carácter** ♩ = 150

Fl. *p* *mf*

Tiple *p* *mf*

Guit. *p* *mf* **Con carácter** ♩ = 150

48 *mp* *mp* *mp* *bris.*

Fl. *mp*

Tiple *mp*

Guit. *mp*



55

Fl. *f* *p*

Tiple *f* *p*

Guit. *f* *p*

62

Fl. *f* *p* rit. *Apacible* ♩ = 100

Tiple *f*

Guit. *f* *mf* rit. *Apacible* ♩ = 100

68

Fl. *dolce* *mp* 3

Tiple *bris.*

Guit. *mf*

75

Fl. *mf* *pp* *f*

Tiple *mf* *pp* *f* *bris.*

Guit. *mf* *pp* *f* *p* *p*

81

Fl. *mp* *3* *3*

Tiple *mf* *simil.*

Guit. *p* *mf*

88 *poco accel.* *-A tempo*

Fl. *p* *mf* *3*

Tiple *p* *mf*

Guit. *p* *mf*

94 *accel.*

Fl. *p*

Tiple *p*

Guit. *p*

100 *Con gracia*  
♩. = 95  
*pp*

Fl. *pp*

Tiple *pp*

Guit. *pp* *pizz.* *nat. poco a poco*

107 *accel.*

Fl.

Tiple

Guit. *accel.* *simil.*

6

111

Fl.

Tiple

Guit.

**D.S. al Coda**  
**Dulcemente**  
♩ = 100 - 110

115

Fl.

Tiple

Guit.

*ff*

*mf*

*ff*

*ff*

*gliss.*

*f*

**D.S. al Coda**  
**Dulcemente**  
♩ = 100 - 110

121

Fl.

Tiple

Guit.

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

rit. . . . .

A tempo

*Sin Rodeos (Pasillo)*

Pieza escrita en ritmo de Pasillo, tonalidad de Sol menor y cuya organización estructural se define como una forma libre por secciones (A – B – C – A). Para esta obra musical se escoge un formato organológico correspondiente a un trío conformado por guitarra, flauta y tiple, con la intención de conseguir una similitud con el trío típico colombiano integrado por guitarra, bandola y tiple, formato que por excelencia interpreta la mayoría de los aires de la Región Andina colombiana; pero se decide sustituir el instrumento melódico principal del trío típico, la bandola, por otro instrumento de índole melódica como la flauta en función de generar una combinación tímbrica con distintas características en el formato organológico que otorgue posibilidades sonoras diferentes a las del trío típico.

La sección “A” de esta pieza se desarrolla en la tonalidad de Sol menor, se compone de 20 compases dentro de los cuales puede discriminarse claramente una división de 16 y 4; los 16 compases del inicio se dividen a su vez en dos periodos motívicamente incipientes de 8 cada uno, conformados por dos frases de 4 compases que tienen inicio anacrúsico y final masculino, pero cuyo desarrollo motívico es diferente (Figuras 105 y 106)

**Expresivo, incesante**

♩ = 120

*mp*

Figura 105. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Primera frase de primer periodo, compases 1 a 5.

*p*

Figura 106. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Segunda frase de primer periodo, compases 5 a 9.

Los 4 compases finales de la sección corresponden a una codeta cuya función es concluir. Ésta describe una frase cuya característica principal la irrupción en la regularidad rítmica que genera, pues su primer compás está en 4/4, en contraste con el resto de la pieza que se encuentra escrita en 3/4 (Figura 107).



Figura 107. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Codeta de sección A, compases 17 a 21.

La sección “A” se repite variando la distribución de la melodía principal, en ese sentido se establecerá la distribución que la misma tiene desde la primera vez que se toca: Tiple en el primer periodo, guitarra en el segundo y tiple en la codeta; en la repetición la flauta desempeña el rol melódico principal en el primer periodo y en la codeta, el tiple por su parte hace lo propio en el segundo periodo.

La sección “B” por su parte, plantea un contraste en términos generales, pues establece su centro tonal en Sol mayor y presenta un *tempo* considerablemente elevado con relación a “A”. Se prolonga por 32 compases que se pueden dividir en dos secciones de 16 que casi resultan simétricos, pues el contenido temático del segundo periodo (que, como el primero, dura 8 compases) de estas dos partes es motivicamente idéntico, mientras que el primero es variado mínimamente en la segunda parte con respecto a la primera. A continuación se presentan las dos frases que generan el desarrollo melódico en la primera parte de B, una en el primer periodo y la otra en el segundo (Figuras 108 y 109), así como también la frase que hace lo propio en el primer periodo de la segunda parte y que, como se mencionó anteriormente, se encuentra ligeramente

variada (Figura 110.). Todas las frases anteriormente enunciadas tienen inicio anacrúsico y final masculino.

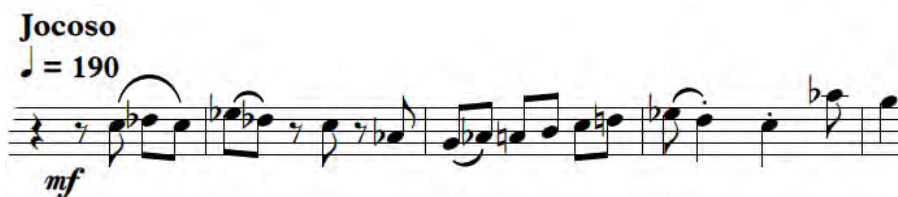


Figura 108. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de primera mitad de sección B, compases 43 a 47.



Figura 109. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de segundo periodo de primera mitad de sección B, compases 51 a 55.



Figura 110. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de segunda mitad de sección B, compases 59 a 63.

Es preciso anotar que, a excepción del primer periodo de la segunda parte, en donde la melodía principal es ejecutada por el tiple, la flauta cumple ese rol melódico principal en toda la sección “B”, mientras la guitarra tiene una función acompañante, estableciendo algunas contra melodías en el periodo en donde el tiple tiene la melodía principal.

En el final de la sección “B” aparecen dos compases ejecutados por la guitarra y el tiple que aparecen como un puente, y cumplen la función de conectar armónicamente el final de dicha sección con el inicio de “C” a través de un acorde dominante del primer acorde de dicha sección (Figura 111)

**Nostálgico**  
♩ = 108

Figura 111. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple y guitarra. Puente al final de sección B, compases 76 y 77.

La sección “C” presenta un tempo un poco menor al de “A”, y un carácter totalmente contrastante al de “B”, su centro tonal es Re mayor y está compuesta por 16 compases repartidos en dos periodos de 8 cada uno a su vez divididos en frases que duran 4 y que son de inicio anacrúsico y final masculino (Figura 112). Similar a como sucede en “B”, en la sección “C” tan solo el trabajo melódico de la primera frase del segundo periodo es desarrollado, en los periodos restantes es la flauta quien hace ese trabajo (Figura 113)

Figura 112. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Primera frase de primer periodo de sección C, compases 77 a 81.





Figura 113. Análisis musical. Sin Rodeos. Tiple. Primera frase de segundo periodo de sección C, compases 85 a 89.

Al concluir la sección “C” se encuentra una frase de transición, de inicio anacrúsico y final masculino, cuya función es situar el desarrollo armónico de acuerdo a la reexposición de “A”, que es lo que sigue dentro de la forma de la pieza (Figura 114).

Figura 114. Análisis musical. Sin Rodeos. Formato completo. Transición hacia reexposición de A, compases 99 a 103.

Para concluir la pieza se reexponen los 16 primeros compases de “A”, es decir que no se toca la codeta, pues existe una coda que cumple esa función para la pieza completa, no solo para dicha sección. Esta coda consta de 16 compases, organizados en dos periodos de 8 y 8 que describen cada uno dos frases de 4 compases, la primera de inicio acéfalo y final masculino, y la segunda de inicio anacrúsico y final también masculino (Figura 115).

Figura 115. Análisis musical. Sin Rodeos. Flauta. Segundo periodo de coda, compases 113 a 120.

Tabla 10

Descripción de “Sin Rodeos” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Sin Rodeos
Ritmo		Pasillo
Formato		Guitarra, tiple flauta.
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>El uso que se le da a ésta tecnica extendida en la presente pieza tiene que ver con la ejecución y establecimiento de un acompañamiento ritmo-percusivo. En ese sentido los pasajes de aparición se dividen en dos grandes grupos, uno correspondiente a los compases en los que actúa sola, teniendo una intervención sutil tímbricamente hablando, y otro que corresponde a todos los pasajes y compases individuales en donde su acción se conjuga con la de "percusión sobre aros", dando lugar así a un acompañamiento ritmo-percusivo mucho más rico tímbricamente y, por ende, más completo.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 23, 24, 31, 32, 44 a 50, 114 (Sección A, Sección B y Coda)</li> <li>•Compases 2 a 5, 27, 33, 51, 72, 90, 91, 94, 95, 109 y 116 (Sección A, Sección B, Sección C y Coda)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza se emplea esta técnica extendida en función de generar un acompañamiento ritmo-percusivo estable. En ese sentido los pasajes de aparición se dividen en dos grandes grupos, uno correspondiente a los compases en los que actúa sola, teniendo una intervención sutil en cuestiones de tímbrica e intensidad, y otro que corresponde a todos los pasajes y compases individuales en donde su acción se conjuga con la de "percusión sobre tapa armónica", dando lugar así a un acompañamiento ritmo-percusivo mucho más rico tímbricamente y, por ende, más completo.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 28, 29, 36, 37, 60 a 62, 86 a 88, 100 a 102 y 113 (Sección A, Sección B, Sección C, Transición a A y Coda)</li> <li>•Compases 2 a 4, 27, 35, 90, 91, 94, 95, 109 y 116 (Sección A, Sección C y Coda)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap Harmonics</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La primera mitad de la Coda de la presente pieza se caracteriza por tener a la guitarra como protagonista del discurso musical que ahí se desarrolla, y dentro de ésta sección, el compás 110 es un punto en donde dicho discurso presenta un leve reposo; es en función de esa sensación de reposo que la primera nota de ese compás se ejecuta haciendo uso de la técnica extendida en mención.</p>		Compás 110 (Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

La sección "A" de la presente pieza posee ciertos compases en donde la línea melódica del bajo tiene una importancia mayor a lo normal, un claro ejemplo de ello son los dos compases que están escritos en un compás diferente (4/4). En función de lo anterior se utiliza la técnica extendida denominada "Slap" para la ejecución de los compases 18, 30 y 39.

Compases 18, 30 y 39  
(Sección A)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Frotar tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Esta técnica extendida se emplea con una clara función ornamental, pues el sonido resultante de su ejecución funciona muy bien como efecto sonoro para un pasaje tal como la primera parte de la coda que representa la conclusión de la presente pieza, en donde a través del uso de una técnica extendida tal como "Tambora" se ejecutan acordes abiertos que, además de suponer un contraste en términos ritmo-armónicos, poseen una gran resonancia y permiten la realización de los ornamentos sobre la tapa armónica antes mencionados.

Compases 105 a 107,  
112 (Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

A pesar de que el uso de esta técnica extendida dentro de la presente pieza tiene como fin la búsqueda de variedad tímbrica, a lo largo de la misma los compases de aparición pueden dividirse en dos grupos: En primer lugar, los que corresponden a la sección "A", en donde el contraste tímbrico buscado a través del uso de ésta técnica extendida funciona dentro de una relación tensión-reposo (generada con base en el nivel ritmo-armónico de los compases 8, 19 y 20); y por otro lado, los compases de la sección "C" y la Coda en los que se hace uso de "Pizzicato", son puntos en donde dicho uso no tiene otro fin que el de generar la variedad tímbrica ya mencionada.

•Compases 8, 19 y 20  
(Sección A)  
•Compases 90, 91, 94 y  
95, 111 y 112 (Sección C  
y Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre cuerdas	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta es una técnica extendida, cuyo sonido no resulta muy significativo en términos de intensidad, se emplea en un punto tal como la primera parte de la segunda mitad de la sección B, pasaje que representa un claro contraste tímbrico con respecto al resto de la sección en muchos aspectos como timbre, intensidad, tempo y, en términos generales, intención.		Compases 64 a 66 (Sección B)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Rasgueado	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta técnica extendida es usada solamente en el compás final de la pieza, dado que los compases que le preceden generan una tensión que, sumada a la indicación "accel..." (que acelera el tempo del pasaje que esté señalado), necesita ser liberada o resuelta con un sonido presente y poderoso, conseguido, en este caso, a través de la ejecución de "Rasgueado".		Compás 120
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapasón	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta técnica extendida se caracteriza por poseer una sonoridad que, en términos de intensidad, no resulta muy imponente, empero, por otro lado, sí brinda la posibilidad de establecer un acompañamiento ritmo-percusivo muy ágil y dinámico, características que resultan determinantes e indispensables en la presente pieza (sobre todo en buena parte de la Sección "B").		Compases 19, 20, 28, 29, 36, 37, 40 y 41, 44 a 50, 51 a 57, 68 a 71, 73 y 74, 113, 114, 117 y 118 (Sección A, Sección B y Coda)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>

Tambora	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

En la presente pieza se utiliza esta técnica extendida en sus dos posibilidades de ejecución, con pulgar en la mayoría de los casos y con mano cerrada en tan solo el compás 76, cuya sonoridad debe ser mucho más significativa en cuestión de intensidad, razón por la cual se utiliza esta modalidad de "Tambora". Sin embargo, en términos generales, la razón por la que se utiliza esta técnica extendida a lo largo de toda la pieza y en sus dos posibilidades es la misma: Aprovechar su acción dual y ejecutar golpes percusivos ricos en frecuencias bajas simultáneamente con sonidos con altura definida (generalmente acordes) que, bien pueden aparecer solos (Sección "A" y Coda) o bien pueden hacer parte de un patrón ritmo-percusivo y/o ritmo-armónico definido (Secciones "B" y "C").

- Compases 6 y 7, 60, 61, 62 y 72, 86, 88, 90, 91, 94 y 95, 105 y 107 (Sección A, Sección B, Sección C y Coda)
- Compás 76 (transición a C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Es posible establecer dos grupos dentro de los pasajes en donde se hace uso de esta técnica extendida en la presente pieza: Por un lado, los pasajes en donde se utiliza en función de la articulación de líneas melódicas, como en los compases 9 y 12 en la sección A, y la línea del bajo de los compases 81 y 89 en la sección C; y por otro el resto de pasajes, en donde el uso de "ligaduras" ejecutando distintas líneas melódicas en las cuerdas entorchadas está estrechamente relacionado con la acción simultánea de la mano derecha ejecutando diferentes técnicas extendidas de nivel ritmo percusivo.

- Compases 9 y 12, 81 y 89 (Sección A y Sección C)
- Compases 2 a 4, 50 y 51, 100 a 102 y 116 (Sección A, Sección B, Transición a A y Coda)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Esta técnica extendida se encuentra relacionada con la ejecución de diferentes técnicas extendidas dentro del nivel percusivo. A lo largo de toda la presente pieza se emplea para que la mano izquierda tenga la posibilidad de continuar con el desarrollo de las líneas melódicas del bajo mientras la mano derecha ejecuta las técnicas extendidas percusivas mencionadas y que, de esa manera, mancomunadamente den lugar a un acompañamiento ritmo-armónico y ritmo-percusivo de considerable variedad tímbrica.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 2 a 5, 29 y 37, 51 y 100 a 102 (Sección A, Sección B y Transición a A)</li> </ul>
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza esta técnica extendida se emplea con dos fines específicos diferentes: Primero, en el compás 3 se emplea con el fin de permitirle a la mano izquierda continuar interpretando una línea melódica en el bajo mientras la mano derecha ejecuta distintas técnicas extendidas percusivas simultáneamente; y después, en los dos compases restantes se ejecuta en función de la articulación que posee la contramelodía que la guitarra en dichos puntos desarrolla.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compás 3 (Sección A)</li> <li>•Compases 3, 27 y 35 (Sección A)</li> </ul>





# Sin Rodeos

## Pasillo

**Expresivo, incesante**

$\text{♩} = 120$

Mauricio Delgado Llerena

Flauta

Tiple

Guitarra

**Expresivo, incesante**

$\text{♩} = 120$

*mp* *p*

*mf* *mp*

7

Fl.

Tiple

Guit.

*mf*

pizz./nat. poco a poco

*f*

13

Fl.

Tiple

Guit.

*pp* *f* *ff*

*pp* *f* *ff*

2

19

Fl. *mf*

Tiple *p* *mf* *mp*

Guit. *pizz* *p* *mf* *mf*

24

Fl. *mp*

Tiple *pp* *bris.*

Guit. *mp*

28

Fl. *mf*

Tiple *f*

Guit. *f*

34

Fl. *p* *f*

Tiple *mp* *f*

Guit. *mp* *f*

To Coda

Fl. *ff* *p* *f*

Tiple *ff* *p* *f*

Guit. *ff* *p* *f*

Jocoso  
♩ = 190

43

Fl. *mf* *p*

Tiple

Guit. *mf* *p*

4

49

Fl. *f* *8va*

Tiple *p* *f* *simil.*

Guit. *f*

54 (8)

Fl. *mp*

Tiple *mp* *simil.*

Guit. *mp*

$\text{♩} = 80$

59 (8)<sup>7</sup>

Fl. *f* *p* *sopl.* *pp*

Tiple *f* *mf* *cantando* *p*

Guit. *f* *mf* *sp*

65  $\text{♩} = 180$

Fl. *ff* *f*

Tiple  $\text{♩} = 180$  *ff* *mp* *simil.* -----

Guit. *ff* *f*

70 *rit.* ----- *A tempo*

Fl. *p*

Tiple *rit.* ----- *A tempo* *simil.* -----

Guit. *p*

**Nostálgico**  
 $\text{♩} = 108$

75 *f* *mf*

Tiple *mp* *bris.* -----

Guit. *mf*

81

Fl. *mp* *f* *pp*

Tiple *mp* *f* *p*

Guit. *mp* *f* *p*

bris. bris.

87

Fl. *mf* *f*

Tiple *mf* *f*

Guit. *mf* *f* *pizz.* *pizz.* *nat.*

1. 1. bris.

93

Fl. *f* *mp* *p* *p* **A placer**

Tiple *f* *mp* *p* **A placer**

Guit. *f* *pizz.* *pizz.* *mp* *p*

2. 2. bris.

100

Fl. *rit.* *f* *p* *ff* *mf* *f* **Tempo primo** **D.S. al Coda**

Tiple *rit.* *f* *p* *ff* **D.S. al Coda** **Tempo primo** *mf*

Guit. *f* *p* *ff* *f*

106

Fl. *rit.*

Tiple *rit.*

Guit. *mp* *pizz.*

**A tempo** *mp* **poco accel.** *pp*

112

Fl. *f* **poco accel.**

Tiple **A tempo**

Guit. *nat.* *f* **poco accel.**

116

Fl. *mp* *mf* *f*

Tiple *mp* *f* *bris.*

Guit. *mp* *f*

Detailed description: This musical score block contains three staves for Flute (Fl.), Tiple, and Guitar, spanning measures 116 to 119. The Flute staff begins with a dynamic of *mp* and moves to *mf* and then *f*. The Tiple staff starts with *mp* and reaches *f*, with a *bris.* (bristoso) marking above measure 118. The Guitar staff starts with *mp* and reaches *f*. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 116 features a half rest for the Flute and Tiple, and a quarter rest for the Guitar. Measure 117 shows the Flute and Tiple playing chords, while the Guitar plays a rhythmic accompaniment. Measure 118 continues with similar textures, and measure 119 concludes with a final chord in all parts.



*Por Una Vez (Bambuco)*

Pieza escrita en ritmo de Bambuco, tonalidad de La mayor y cuya organización estructural se define como una forma rondó de 5 secciones (A – B – A – C – A). Para esta obra musical se escoge un formato organológico correspondiente a un trío conformado por guitarra, flauta y tiple, con la intención de conseguir una similitud con el trío típico colombiano integrado por guitarra, bandola y tiple, formato que por excelencia interpreta la mayoría de los aires de la Región Andina colombiana; pero se decide sustituir el instrumento melódico principal del trío típico, la bandola, por otro instrumento de índole melódica como la flauta en función de generar una combinación tímbrica con distintas características en el formato organológico que otorgue posibilidades sonoras diferentes a las del trío típico.

La obra inicia con una introducción que se ejecuta en tempo *moderato* y que está escrita en compás de 12/8 con el fin de propiciar un ritmo-armónico con momentos armónicos prolongados, de la cual se pueden discriminar dos partes claramente diferenciadas, la primera de 8 compases de duración con centro tonal en Do mayor (tonalidad relativa de la paralela de la tonalidad axial de la pieza), en donde el tiple ejecuta el desarrollo melódico de las 2 primeras frases de 4 compases, carácter tético en su inicio y con final femenino (Figura 116), para luego dar paso a la flauta que hace ídem en las 2 frases siguientes, pero desarrollando una digresión motívica en la segunda frase en donde el *tempo* empieza a acelerarse para, hacia el compás 9, dar paso a la segunda parte de la introducción escrita en 6/8 (Figura 117).



Figura 116. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primera parte de introducción, compases 1 a 4.



Figura 117. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primera parte de introducción, compases 1 a 4.

La segunda parte de la introducción se plantea como una sucesión de acordes ejecutada por todos los instrumentos del formato organológico, en donde no existe mayor material motivico y melódico, y cuya función es situar el discurso armónico en La mayor, tonalidad axial de la pieza (Figura 118). Posterior a ello existen 4 compases que se manifiestan como una codeta de la introducción cuyo trabajo melódico se basa en una digresión motivica que se encontrará posteriormente en la sección “C”, y cuya función es concluir dicha sección introductoria (Figura 119).

Figura 118. Análisis musical. Por Una Vez. Formato Completo. Primeros 4 compases de segunda parte de la introducción, compases 9 a 12.

The image shows three staves of musical notation. The top staff features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) and then back to forte (*f*). A slur covers the first four measures. The middle and bottom staves provide accompaniment, with dynamics of *f*, *mp*, and *f* corresponding to the top staff. Both the middle and bottom staves include the instruction 'bris.' (brevis) above the notes in the final two measures.

Figura 119. Análisis musical. Por Una Vez. Formato Completo. Primeros 4 compases de segunda parte de la introducción, compases 17 a 20.

La sección “A”, escrita en La mayor, se extiende por 16 compases divididos en dos periodos de 8 compases cada uno (a su vez conformados por 2 frases de 4) en donde el segundo se presenta con material motivico variado con base en el del primero, estableciendo una diferencia determinante en el final de sus, ya que en el primer periodo es de carácter femenino, mientras en el segundo femenino a pesar de que en ambos casos sean anacrúsicos en su inicio (Figura 120 y 121). El desempeño melódico en cuanto a la línea principal se divide entre el tiple y la flauta, siendo de esta última en las segundas frases de cada uno de los dos periodos mientras el tiple acompaña mediante contra melodías, e invirtiéndose en las primeras frases de dichos periodos.

The image shows a single staff of musical notation for the Tiple. It is marked 'Deciso' and has a tempo of quarter note = 110. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

Figura 120. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de primer periodo de sección A, compases 21 a 25.



Figura 121. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de segundo periodo de sección A, compases 29 a 33.

Concluida la sección “A” aparecen 4 compases de transición ejecutados por la guitarra, en donde se presenta parte del material motivico que será expuesto en “B” y que sitúan el discurso armónico en el contexto de dicha sección (Figura 122).

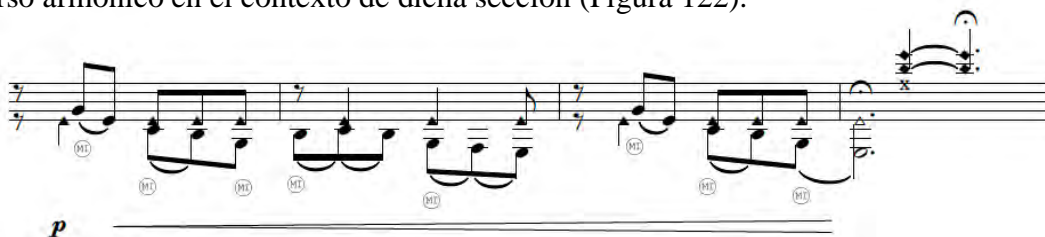


Figura 122. Análisis musical. Por Una Vez. Guitarra. Transición a B, compases 39 a 42.

Desarrollándose con centro tonal en Mi mayor, la sección “B” de la pieza se prolonga por 24 compases que se manifiestan como una sumatoria de 3 periodos de 8 cada uno (conformados a su vez por dos frases de 4 compases). El material motivico de cada uno de estos periodos, aunque con similitudes entre sí, se presenta contrastante con respecto al anterior, de ésta forma se logra establecer una diferencia en la presente pieza con respecto a los bambuco tradicionales, cuya organización estructural de desarrolla por lo general con mucha más regularidad entre las células que componen sus secciones (Figuras 123, 124 y 125.).



Figura 123. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de primer periodo de B, compases 43 a 46.



Figura 124. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de segundo periodo de B, compases 51 a 54.



Figura 125. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Primera frase de tercer periodo de B, compases 59 a 62.

Es conveniente precisar que el rol melódico principal se es desempeñado por la flauta a lo largo de toda la sección mientras el tiple acompaña dicho desempeño a través de contra melodías y diferentes intervenciones ritmo-armónicas; y en su repetición, la cual tiene lugar en función de otorgar a la sección variedad tímbrica, los roles son intercambiados (es preciso anotar que en la primera frase del primer periodo la guitarra se suma a la ejecución de la melodía principal por parte del tiple (Figura 126).



Figura 126. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple y guitarra. Primera frase de segundo periodo de B, compases 67 a 70.

Tras la repetición de “B” tiene lugar la reexposición de la sección “A”, en donde la guitarra tiene el desempeño melódico principal, haciendo uso de su registro grave en función de conseguir variedad tímbrica con respecto a la primera interpretación de dicha sección (Figura 127).



Figura 127. Análisis musical. Por Una Vez. Guitarra. Primera frase de reexposición de sección A, compases 91 a 95.

La sección “C” plantea un contraste en cuestiones generales, pues plantea un *tempo* considerablemente lento en comparación con el de “A” y “B” y se desarrolla con centro tonal en Re menor, tonalidad paralela del IV grado de La mayor. Conformada por 16 compases a su vez manifestados en 2 periodos de 8 compases que contienen 2 frases de inicio tético y final femenino que duran 4 compases, el desarrollo melódico de todas las frases de esta sección deriva de un solo molde motivico (Figura 128). Es preciso anotar que solamente la última frase de todo ese trabajo melódico, en sus dos últimos compases, aparece una digresión motivica cuya función es concluir la sección (Figura 129).



Figura 128. Análisis musical. Por Una Vez. Tiple. Primera frase de sección C, compases 111 a 114.



Figura 129. Análisis musical. Por Una Vez. Flauta. Última frase de sección C, compases 111 a 114.

La sección “C” presenta la siguiente distribución del rol melódico principal: Tiple en el primer periodo y flauta en segundo periodo de la primera ejecución de la sección, flauta en primer periodo y guitarra (con aparición de la flauta en la segunda frase) en el segundo periodo de la repetición. Tras exponerse dos veces aparecen dos compases que actúan como puente, de modo que el discurso armónico se sitúe nuevamente en La mayor (Figura 130).

Figura 130. Análisis musical. Por Una Vez. Formato completo. Puente para reexposición final de A, compases 143 a 144.

Finalmente, la reexposición final de “A” sucede casi de la misma manera que la primera vez que esta sección aparece en la obra, presentando una diferencia solamente en la última frase, la cual es ejecutada por el formato organológico completo, en donde cada instrumento lo hace en su respectivo registro, ninguno en la misma octava que el otro. Para concluir la pieza por completo, tiene lugar inmediatamente después de esta frase una codeta de 5 compases cuyo contenido se basa en la última frase de “C” como resultado de una digresión motivica (Figura 131).

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Tiple), and Guitar (Guit.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 158 to 161, and the second system covers measures 162 to 166. In the first system, all three instruments play a melodic line. The Flute and Trumpet parts are marked with a forte (*f*) dynamic, while the Guitar part is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. A ritardando (*rit.*) marking is present above the Flute and Trumpet staves. The second system shows a codetta where the Flute plays a melodic line, the Trumpet and Guitar play sustained chords. The Flute part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the Trumpet and Guitar parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Figura 131. Análisis musical. Por Una Vez. Formato completo. Última frase de reexposición final de A y codeta, compases 158 a 166.



Tabla 11

Descripción de “Por Una Vez” a partir de Técnicas Extendidas

Título de la obra		Por Una Vez
Ritmo		Bambuco
Formato		Guitarra, tiple flauta.
Técnica Extendida	Tipo de Técnica Extendida	Nivel (Categoría Música Tradicional)
<i>Tapping</i> de mano izquierda	De mano izquierda	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Esta técnica extendida se encuentra relacionada con la ejecución de diferentes técnicas extendidas dentro del nivel percusivo, a lo largo de toda la pieza, cada vez que se le da uso, es para que la mano izquierda tenga la posibilidad de continuar con el desarrollo de las líneas melódicas del bajo mientras la mano derecha ejecuta las técnicas extendidas percusivas mencionadas. Su acción se complementa en varias ocasiones con la de técnicas extendidas tales como "Ligaduras" y "Glissando".</p>		Compases 1, 2 y 9 a 14, 30, 31, 39 a 41, 34, 85 a 61, 63 a 65, 78 y 82, 112, 114, 11, 128, 130 y 132, 154, 155 (Introducción, Sección A, Transición a B, Sección B, Sección C y Sección A final)
Técnica Extendida	Tipo de Técnica Extendida	Nivel (Categoría Música Tradicional)
Percusión sobre tapa armónica	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

El nivel ritmo-percusivo de la presente pieza encuentra un importante pilar en ésta técnica extendida, pues a través de su uso se desarrolla buena parte de los acompañamientos ritmo-percusivos de toda la pieza. Es posible dividir los pasajes de aparición en dos grandes grupos de acuerdo a si actúa sola (primer grupo) o si se conjuga con otra técnica extendida ritmo-percusiva denominada "Percusión sobre aros" (segundo grupo), y también de acuerdo a los puntos de la tapa armónica en donde se percute, pues cuando esta técnica extendida actúa sola se evidencia mayor aprovechamiento de todas las posibilidades sonoras que brinda la tapa armónica de la guitarra.

- Compases 7 y 8, 39 a 42, 45, 49, 59 a 61, 63 a 65, 136, 138 y 140 (Introducción, Transición a B, Sección B y Sección C)
- Compases 1 y 2, 9 a 14, 22, 25, 26, 29, 30, 31 y 33, 54, 58, 70, 78, 82, 84 y 88, 112, 114, 116, 128, 130, 132, y 134, 146, 149, 150, 153, 145, 155 y 157 (Introducción, Sección A, Sección B, Sección C y Sección A final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre aros	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

A nivel general, en casi toda la presente pieza esta técnica extendida conjuga su acción con la de "percusión sobre tapa armónica", exceptuando tres compases en la sección B (46, 48 y 50) en donde las características tímbricas del acompañamiento que ejecuta la guitarra demandan solamente sonidos ricos en frecuencias altas dentro del nivel ritmo-percusivo, en todo el resto de la obra es posible apreciar un trabajo conjunto de las dos técnicas extendidas antes puestas en relación, generando así patrones de acompañamiento ritmo-percusivos muy completos y ricos en posibilidades tímbricas y expresivas.

- Compases 46, 48 y 50 (Sección B)
- Compases 1, 2, 9a 14, 22, 25, 26, 29, 30, 31 y 33, 54, 58, 70, 78, 82, 84 y 88, 112, 114, 116, 128, 130, 132 y 134, 146, 149, 150, 153, 154, 155 y 157 (Introducción, Sección A, Sección B, Sección C y Sección A Final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Tambora	Percusiva	Ritmo-percusivo

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>En la presente pieza se evidencia cómo la técnica extendida denominada "Tambora" actúa, la mayoría del tiempo, sin involucrarse con otra técnica extendida (a excepción de los compases 84 y 88, donde ejecuta acordes tras de los cuales se desarrolla un acompañamiento ritmo-percusivo), aprovechando las características tímbricas del sonido que emite con acordes abiertos que, gracias a la acción dual entre la percusión y los sonidos con altura definida, resultan teniendo una gran resonancia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Compases 4, 18, 19 y 143 (Introducción, Sección A y Sección C)</li> <li>•Compases 84 y 88 (Sección B)</li> </ul>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Slap Harmonics</i>	De mano derecha	Melódico

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>La razón por la que esta técnica extendida es empleada dentro de la presente pieza tiene que ver con las características tímbricas del sonido que resulta tras su ejecución, pues los dos compases en donde aparece resultan ser puntos en donde se busca darle una variedad tímbrica a la melodía que la guitarra interpreta.</p>	<p>Compases 3 y 42 (Introducción Y transición a B)</p>

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Pizzicato</i>	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Melódico</li> </ul>

<b>Justificación de Uso</b>	<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
-----------------------------	--

Los pasajes en donde esta técnica se ve involucrada en el discurso musical de la presente obra son puntos que poseen una sonoridad especial, que, a pesar de no tener mucha potencia en términos de intensidad, no deja de ser de una gran expresividad, es por esa razón que se recurre a la técnica extendida denominada "pizzicato", porque el sonido que se consigue con su ejecución posee las características tímbricas idóneas para ser involucrada en pasajes en donde se busca un sonido más íntimo, como antes se menciona.

•Compases 5 y 6, 46 a 50, 67 a 72 y 124 (Introducción, Sección B y Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Percusión sobre el diapasón	Percusiva	Ritmo-percusivo
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta técnica extendida brinda la posibilidad de agregar sutiles detalles percusivos a un acompañamiento ritmo-armónico determinado, aspecto que resulta muy útil y funciona de una manera ideal en muchos pasajes de la presente pieza, teniendo en cuenta que se trata de un bambuco que posee numerosos cambios de intención y contrastes tímbricos. Esa es la razón por la que se emplea "Percusión sobre el diapasón".		Compases 71 a 73, 95, 99 y 119, 121, 123 (Sección B, Sección A y Sección C)
<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i> mediante <i>bend</i>	De mano izquierda	Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Técnica extendida usada con fines meramente ornamentales en la presente pieza. Se aprovecha que la distancia interválica que tiene que cubrir el glissando realizado es de solamente medio tono y se genera un detalle que plantea una interesante variedad sonora, además de despertar interés en el oyente durante la interpretación.		Compás 44 (Sección B)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
<i>Glissando</i>	De mano izquierda	•Ritmo-armónico •Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
Esta técnica extendida se utiliza en el compás 14 de la presente obra con el fin de permitirle a la mano izquierda darle continuidad a la línea de bajo que se viene interpretando mientras simultáneamente la mano derecha ejecuta distintas técnicas extendidas percusivas.		Compás 14 (Introducción)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Ligaduras	De mano izquierda	•Ritmo-armónico •Melódico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
En la presente pieza esta técnica extendida tiene dos principales usos: El primero, usado con menos frecuencia, está relacionado con la articulación de distintas melodías (en su mayoría de bajo) que necesitan de su uso para poder expresar correctamente el sentido que es pertinente en cada frase; y el segundo, relacionado con la manera en como "Ligaduras" se conjuga con diferentes técnicas extendidas percusivas, permitiéndole a la mano izquierda mantenerse ejecutando líneas melódicas en el bajo mientras la derecha por su parte ejecuta dichas técnicas.		•Compases 15, 47, 67, 70, 92, 96 y 102 (Introducción, Transición a B, Sección B y Sección A) •Compases 1, 2, 14, 30, 39 a 41, 59 a 61, 63 a 65 y 154 (Introducción, Sección A, Transición a B, Sección B y Sección A Final)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Raseguado	De mano derecha	Ritmo-armónico
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>

Teniendo en cuenta las dos presentaciones de esta técnica extendida (pesada y ligera), y en función del mayor aprovechamiento tímbrico de éstas, es posible establecer tres grandes grupos dentro de los pasajes de aparición de la misma:

Primero se encuentran todos los compases en donde es necesario resaltar un acontecimiento armónico que resulta interesante y/o contrastante, o que se manifiesta como una resolución de gran importancia, en ellos esta técnica extendida se ejecuta en su presentación "pesada". En segunda instancia es necesario mencionar un grupo de 4 compases que se ubican en la sección A y A final, cuyo contenido ritmo-armónico es idóneo para utilizar la presentación "ligera" de "Rasgueado" en la ejecución del mismo. Finalmente se encuentran todos los compases en donde, en función de un acompañamiento ritmo-armónico que, además de ser dinámico, posea una sutil característica percusiva, se utiliza la técnica extendida "Chasquido", pues su ejecución depende directamente de la técnica extendida en mención.

- Compases 3, 7, 8, 15, 43 y 165 (Introducción, Transición a B y Sección A final)
- Compases 23, 27, 147 y 151 (Sección A y Sección A final)
- Compases 37, 38, 51, 52, 55, 56, 75, 76, 79, 80, 152, 141 y 142 (Sección A, Sección B y Sección C)

<b>Técnica Extendida</b>	<b>Tipo de Técnica Extendida</b>	<b>Nivel (Categoría Música Tradicional)</b>
Chasquido	De mano derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ritmo-armónico</li> <li>•Ritmo-percusivo</li> </ul>
<b>Justificación de Uso</b>		<b>Pasajes y/o Puntos de Aparición</b>
<p>Los compases en donde se hace uso de esta técnica extendida son puntos específicos en donde se necesita un sutil elemento percusivo en el acompañamiento ritmo-armónico que se desarrolla. Esta es una técnica extendida que, gracias a su forma de ejecución, produce un sonido casi percusivo que se combina con la altura de las notas del acorde ejecutado a través de "Rasgueado"(dado que se combina con la esta técnica extendida) dando lugar a una interesante combinación tímbrica, es por eso que se usa "chasquido" en la presente pieza.</p>		<p>Compases 37 y 38, 51, 52, 55, 56, 75, 76, 79 y 80, 125, 141 y 142 (Sección A, Sección B y Sección C)</p>

# Por Una Vez

Bambuco

Mauricio Delgado Llerena

**Moderato**

Flauta

Tiple

Guitarra

5

**accel.**

Fl.

Tiple

Guit.

**Presto**

9

Fl.

Tiple

Guit.

2

15 **Deciso**  $\text{♩} = 110$

Fl. *f* *mp* *f* *mp*

Tiple *f* *mp* *f* *mf*

Guit. *f* *mp* *f* *mf*

23

Fl. *mf*

Tiple *mp*

Guit. *mf*

29

Fl. *pp* *mf*

Tiple *p* *mf*

Guit. *p* *mf*



36

Fl. *f* *f*

Tiple *f* *f*

Guit. *f* *f* *p*

43

Fl. **Expresivo**  
**A tempo**  
*mp*

Tiple **Expresivo**  
**A tempo**  
*p* bris. -----

Guit. *mp* bend. bend. pizz.

50

Fl. *f* *mp*

Tiple *mf* *p*

Guit. *f* *mp* nat.

4

56

Fl. *mf*

Tiple *mp*

Guit. *mf*

61

Fl.

Tiple

Guit.

66

Fl. *f* *mp*

Tiple *f* *mf* pizz

Guit. *f* *mf* pizz

73

Fl. *mf* *p*

Tiple nat. poco a poco *f* nat. *mp*

Guit. nat. poco a poco *f* *mp*

80

Fl. *pp*

Tiple *mf*

Guit. *p*

87

Fl. *f* **Deciso** ♩ = 80 ♩ = 70 ♩ = 60 ♩ = 50 ♩ = 110

Tiple *f* *p* **Deciso** ♩ = 80 ♩ = 70 ♩ = 60 ♩ = 50 ♩ = 110

Guit. *f* *p*

92 *rítmico*

Fl. *mp*

Tiple

Guit. *mf*

98

Fl. *mp*

Tiple *p* *bris. bris.*

Guit. *mp* *mf*

105

Fl. *f*

Tiple *f*

Guit. *f*

*Nostálgico*

*♩ = 60 accel. ♩ = 80*

*p* *mf*

112

Fl.

Tiple

Guit.

119

Fl.

Tiple

Guit.

*mf*

*mp*

bris.

*mp*

*p*

nat.

pizz.

*mp*

126

Fl.

Tiple

Guit.

*f*

*mf*

bris.

bris.

*f*

133

Fl.

Tiple

Guit.

*mp*

*mf*

140

Fl.

Tiple

Guit.

*mp* *f*

*mp* *f*

*mp* *f*

**Deciso**  
♩ = 110

**Deciso**  
♩ = 110

*mf*

146

Fl.

Tiple

Guit.

*mp* *mf*

*mf*

152

Fl. *pp*

Tiple *p* bris.

Guit. *p*

158

Fl. *f* *ff* rit. . . . .

Tiple *f* *f* rit. . . . .

Guit. *f* *f*

162

Fl. *mp* *f*

Tiple *mp* *mf*

Guit. *mp* *mf*

## 8. Conclusiones

Finalmente, con base en la información obtenida durante el presente trabajo de investigación-creación, y después de haber finalizado el proceso compositivo de las piezas que fueron propuestas como parte de un recital creativo que pone en manifiesto el cumplimiento del objetivo general de la misma, es posible aseverar que, según el autor de dicho trabajo, una forma alternativa de interpretar las músicas tradicionales de la Región Andina colombiana: Pasillo, Bambuco y Guabina, en la guitarra, se caracteriza por hacer un manejo idóneo de los distintos elementos morfosintácticos que componen determinada obra musical, escrita en cualquiera de los ritmos antes mencionados, y de la manera en la que estos se relacionan entre así, de forma que le proporcionen a la misma equilibrio y estabilidad; así mismo, otra característica muy importante es relacionar pertinentemente dichos elementos con los tres niveles de estructuración de lo sonoro sobre los cuales se trabajó a lo largo de todo el presente estudio (melódico, ritmo-armónico y ritmo-percusivo), y que éstos a su vez se relacionen entre sí de una manera equilibrada de forma tal que lo más importante no sea la saturación y la exuberancia sino el desarrollo de un discurso musical equilibrado en sus elementos. Las técnicas extendidas representan el aspecto más importante dentro de la composición de las piezas que evidencian la forma alternativa de interpretación que se propone luego de la conclusión del trabajo de investigación-creación, en ese sentido, el uso de las mismas debe estar estrechamente relacionado con los principios de equilibrio e idoneidad mencionados anteriormente, pues como ya se ha dicho, el fin no es en ningún momento la saturación, la exuberancia o el lucimiento del intérprete por simple virtuosismo, sino por el contrario, dentro de la propuesta final de este estudio es el desarrollo de la música lo que prima por encima de todo.



Adicionalmente, es posible concluir que la caracterización de la forma alternativa en la que se interpretan Pasillos, Bambucos y Guabinas en la guitarra a través de las técnicas extendidas, se manifiesta como un resultado que enriquece el acervo musical de la Región Andina de Colombia, y a partir del cual otros guitarristas pueden seguir trabajando y aportando nuevas herramientas y posibilidades interpretativas a la Música Tradicional de la región y el país, pues son los músicos de las distintas comunidades quienes mantienen vivas las tradiciones de las mismas.

## 9. Recomendaciones

Se recomienda a quien se plantee interpretar las piezas fruto del proceso compositivo realizado en el presente trabajo, no abordarlas sin antes haberse contextualizado mediante una lectura consciente del mismo, pues este hecho le permitirá una mejor comprensión de los elementos que se incluyen en cada una de dichas composiciones, especialmente haciendo referencia al anexo correspondiente a las notaciones establecidas para las Técnicas Extendidas; también se recomienda abordar el montaje de las piezas en mención a través de ejercicios mecánicos cuya dificultad vaya de lo elemental a lo complejo, con el fin de que todo el aparato motor involucrado en la ejecución instrumental vaya adecuándose paulatinamente a la acción relacionada con las Técnicas Extendidas planteadas como resultado del presente trabajo investigativo. Así mismo se le solicita respetuosamente al lector mantenerse abierto a lo que el autor del presente trabajo propone a lo largo del mismo, pues la innovación que se plantea podría parecer alejar la interpretación de la Música Tradicional de sus bases, cuando todo lo que pretende es enriquecer las mismas a través de nuevos elementos que la enriquezcan y optimizan para, de esa manera, dar paso a muchas formas de interpretación adicionales que vayan más allá en términos de exploración sonora.

Como último aporte, se recomienda al lector mantenerse en una exploración constante; el presente trabajo de investigación-creación se fundamentó en la búsqueda de una forma alternativa de interpretación de tres de los ritmos más importantes de la Música Tradicional de la Región Andina de Colombia, a través de la creación de distintas composiciones y arreglos, y en ese sentido se realiza la afirmación anterior, pues es a través de estos actos de permanente búsqueda de innovación que es posible realizar aportes significativos a la música antes mencionada, y en términos generales, a cualquier manifestación de la música.

## 10. Referencias Bibliográficas

- Abadía, G. (1983). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Bogotá, Colombia: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Alcaraz Iborra, M., Diaz Soto, R. (2009). *La Guitarra: Historia, Organología y Repertorio*. Alicante, España: Editorial Club Universitario
- Arturo, A. (1977). *Obra e imagen. Edición de Juan Gustavo Cobo Borda y Santiago Mutis*. Bogotá, Colombia: Colcultura.
- Echavarría, F. (1998). *Quién es Quién en la Poesía Colombiana*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, El Ancora Editores.
- Franco Duque, L. (2005). *Música Andina Occidental, Entre Pasillos y Bambucos: Cartilla de Iniciación Musical*. Bogotá, Colombia: Opciones Gráficas Editores, Ministerio de Cultura.
- Guerra, M. y Quintana, F., (2005). Paralelismos Entre la Poesía y la Música. *El Guiniguada*, 14, 99-107.
- Herrera Pauner, F. (2004). *Enciclopedia de la Guitarra: Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica*. Valencia, España: PILES, Editorial de Música S.A..
- Kühn, C. (1992). *Tratado de la Forma Musical* (Miguel Ángel Centenero Gallego, Trad.). Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.
- Lunn, R. (2010). *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Ohio, Estados Unidos: The Ohio University.

- Lathan, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- López Ospina, R. D. (2015). *Recital Interpretativo de Guitarra* (tesis de pregrado). Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, Colombia.
- Lorenzo de Reizábal, M. Lorenzo de Reizábal, A, (2004). *Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar la Música*. Barcelona, España: Música Boileau, S.A.
- Marulanda, O. (1984). *El Folclor de Colombia: Práctica de la Identidad Cultural*. Bogotá, Colombia: Artestudio Editores.
- Monlau, P. (1856). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, España: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Ocampo López, J. (1976). *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá D.C.: Editores Colombia Ltda.
- Perdomo Escobar, J. (1963). *Historia de la Música en Colombia*, Tercera edición. Bogotá, Colombia: Editorial A.B.C..
- Portaccio Fontalvo, J. (1993). *Colombia y su Música, Volumen 2: Canciones y Fiestas de la Región Andina*. Bogotá, Colombia.: Casa de la Cultura.
- Revelo Burbano, J. A. (2012). *León Cardona García: Su Aporte A La Música De La Zona Andina Colombiana*. Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Rodríguez Balcer, G. A. (2016). *La Guitarra Eléctrica Solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, Cundinamarca.

- Rodríguez, J., Ordóñez C., Torres, O. (2009). *Músicas Andinas de Centro Sur, ¡Que Viva San Juan y San Pedro: Cartilla de Iniciación Musical*. Bogotá, Colombia: Imprenta Tolima.
- Rodríguez Silva, H. A. (2005). *La Música Colombiana En La Guitarra Solista*. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.
- Shöenberg, A. (2005). *El Estilo y la Idea*. Madrid, España: Idea Books S.A.
- Shöenberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composición Musical* (A. Santos, Trad.). Madrid, España: Real Musical.
- Vega, H. (2010). *La Música Tradicional Mexicana: Entre el Folclore, la Tradición y la World Music*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
-

## 11. Anexos

### Anexo A: Notación de las Técnicas extendidas para guitarra utilizadas en los productos obtenidos a partir del presente trabajo de investigación-creación.

Con base en la información analizada, discutida y presentada, y en función de una comprensión idónea del material compuesto durante el presente trabajo de investigación-creación, se considera necesario establecer la definición de cada una de las técnicas extendidas de las que se ha hecho uso, como también asignar a cada una de ellas un signo que les represente dentro de la grafía musical. Así, a continuación se presenta la definición de cada una de las técnicas extendidas y su respectivo signo:

- Técnicas extendidas de mano izquierda:
  - *Glissando*: Término que deriva del francés “*glisser*”, verbo cuyo significado es “resbalar”. Esta técnica extendida recibe una denominación relacionada con un verbo tal gracias a que es usada para articular dos notas de considerable separación entre sí a través de un movimiento en el cual el dedo se desliza provocando una sensación de “resbalamiento” de la altura del sonido en vez de un sonido limpio y completamente definido entre una nota y otra. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

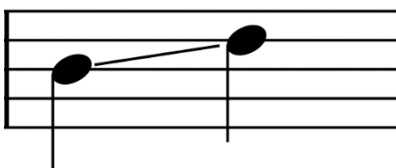


Figura 132. Notación para *Glissando*.

- Ligaduras: Término que hace una referencia directa al verbo “ligar”; la aplicación de su significado en este caso específico es literal, ya que el uso de esta técnica

extendida, cuya ejecución consiste en pulsar solamente la primera de las notas ligadas (dos o más), hace referencia a encadenar sonoramente dichas notas haciendo uso de la mano izquierda solamente, eliminando cualquier articulación o ausencia de sonido entre ellas y facilitando las posibilidades expresivas del fraseo de lo que se esté interpretando. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:



Figura 133. Notación para Ligadura

- *Glissando de clavijero* (denominada como “*Glissando mediante el uso de clavijeros*” en la tabla final de recolección de información. Se decidió modificar el nombre para facilitar el manejo de la información y hacer de éste algo más fácil de memorizar para el intérprete): Por definición ésta técnica extendida es idéntica al *glissando* normal, ejecutado sobre los trastes, sin embargo la particularidad específica de esta técnica tiene que ver con que se realiza utilizando los clavijeros, sistema mecánico que convencionalmente es usado para afinar la guitarra. Es importante anotar que el alcance del *Glissando de clavijero*, hablando en términos de altura, varía de acuerdo a las características de cada instrumento, dado que existen clavijeros más sensibles que otros, no obstante, se puede afirmar que el intervalo máximo que se puede alcanzar mediante el uso de esta técnica extendida

es uno de segunda mayor. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

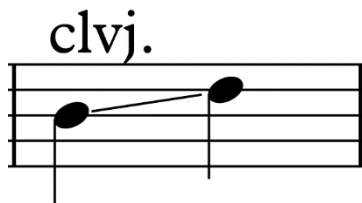


Figura 134. Notación para Glissando de clavijero.

- *Tapping*: Término proveniente del inglés que significa literalmente “golpeteo”. Se acuña este concepto a la técnica extendida en mención porque su modo de acción se asemeja mucho a un “golpeteo” sobre los trastes de la guitarra. La característica principal de su ejecución es que para obtener un sonido no se debe pulsar la cuerda del instrumento, sino pisar con suficiente fuerza sobre el diapasón para obtener un sonido tímbricamente diferente. En el trabajo se representará así:

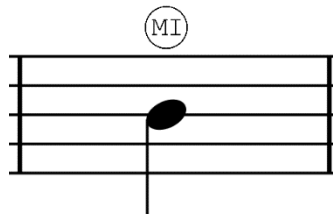


Figura 135. Notación para Tapping de mano izquierda.

- *Apagado de Mano Izquierda*: Técnica extendida en la cual se utiliza la mano izquierda para apagar cualquiera de las cuerdas no entorchadas de la guitarra, es decir, las número 1, 2 y 3, y así conseguir un sonido de cualidades tímbricas muy específicas; este apagado se lleva a cabo posicionando levemente los dedos de la mano izquierda sobre la cuerda, impidiéndole a esta vibrar pero cuidando que esta



sea capaz de emitir un sonido que apenas alcanza a describir una altura. Es posible ejecutar este apagado en diferentes puntos del diapasón, por lo que la representación de esta técnica en el la grafía musical se efectuará utilizando una X en lugar de la cabeza de nota que convencionalmente de utiliza. Teniendo como base lo anterior, en el presente trabajo de investigación-creación se representará así:

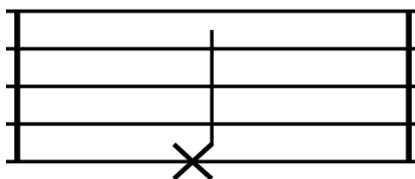


Figura 136. Notación para Apagado de Mano izquierda (puente).

- *Glissando* mediante *bend* (*Glissando de bend*): Por definición ésta técnica extendida es idéntica al *glissando* normal, sin embargo la particularidad específica de dicha técnica es no ejecutarse mediante un traslado a través de los trastes, sino pisando la cuerda y posteriormente elevándola, afectando así la altura del sonido producido. A dicha acción se le ha denominado *bend* dentro de los términos que en torno a la interpretación de la guitarra estadounidense han surgido, especialmente la eléctrica. Es pertinente aclarar que no es posible conseguir intervalos por encima de una tercera menor por medio de esta técnica extendida. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

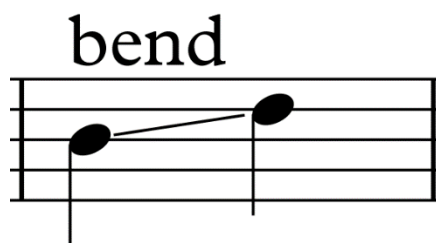


Figura 137. Notación para *Glissando* mediante *bend*.

- Bi-tonos: Convencionalmente, el sonido en la guitarra se produce al pisar en el diapasón una cuerda determinada, y pulsarla entre el lugar en donde se pisó y el puente ubicado en la caja armónica. Sin embargo, otro tipo de sonido se consigue cuando se pisa la cuerda, pero esta se pulsa entre el lugar en donde se pisó y la cejuela del instrumento; a esta forma de producción de sonido se le ha denominado “Bi-tono”. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así (la nota escrita no representa un sonido real, solamente ilustra el lugar de la guitarra en donde debe pisarse):

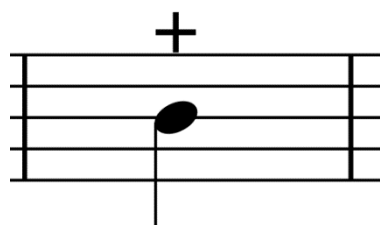


Figura 138. Notación para Bi-tono.

- Técnicas extendidas de mano derecha:
  - *Glissando* de mano derecha: En ésta técnica extendida se conjugan dos técnicas que, aunque diferentes, resultan complementarias, se trata del *glissando*, como es

indicado por el nombre acuñado a dicha técnica, y el *tapping*. Al estar pisando con la mano derecha se carece de un mecanismo para pulsar las cuerdas; por ésta razón se utiliza *tapping* con la mano mencionada. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

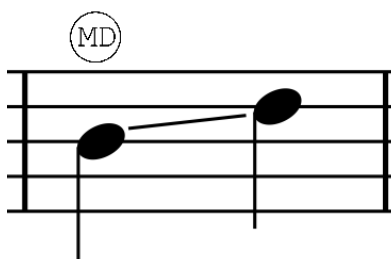


Figura 139. Notación para *Glissando* de mano derecha.

- *Pizzicato*: Término derivado del verbo en francés “*pizzicare*”, que significa “pellizcar”. Derivada de la familia instrumental de las cuerdas frotadas, la forma en que se ejecuta esta técnica extendida tiene que ver mucho con su significado etimológico, pues se ejecuta posicionando la palma de la mano sobre las cuerdas, casi apagándolas, muy cercana al puente, y posteriormente pulsando las cuerdas como si se las pellizcara, esta técnica produce un sonido de timbre único. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:



Figura 140. Notación para Pizzicatto.

- **Tirón de Cuerda:** Técnica extendida de sonoridad agresiva y determinante. Se ejecuta cuando, al pulsar las cuerdas (sobre todo las entorchadas), se direcciona dicha pulsación en sentido contrario a la tapa armónica, de manera perpendicular a las cuerdas, de esta manera se les aleja considerablemente más de la superficie de la tapa que cuando se ejecuta una pulsación normal; así, cuando la cuerda vuelve a su posición y estado natural o de reposo, dada la fuerza con la que fue “halada”, produce un sonido semi-percusivo pues golpea levemente el diapasón de la guitarra. Es pertinente anotar que en otros contextos esta técnica recibe la denominación de “*pizzicato Bartok*”. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

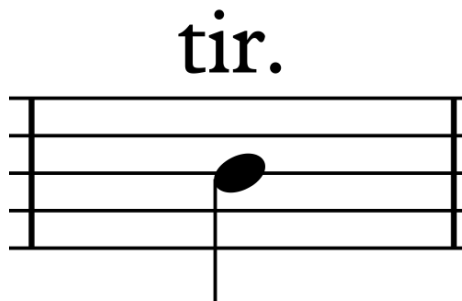


Figura 141. Notación para Tirón de Cuerda.

- **Tapping de mano derecha:** Al igual que su técnica homónima correspondiente a la mano izquierda, éste término proviene del inglés que significa literalmente “golpeteo”. Se tomará como referencia la definición en ese caso dada, haciendo la claridad de que en este caso la ejecución de dicha técnica se realiza utilizando la mano derecha. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

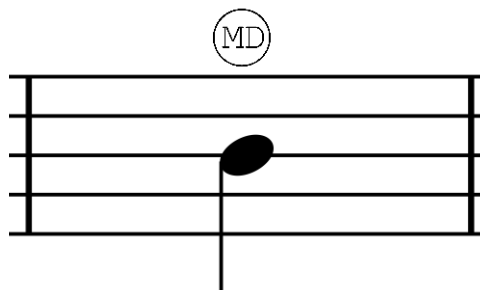


Figura 142. Notación para *Tapping* de mano derecha.

- Rasgueado: Esta técnica extendida fue tomada a partir de una de las fuentes correspondientes a los formatos de entrevista estructurada desarrollados durante la recolección de información del presente trabajo, y a una de las fuentes correspondientes a análisis documental. Se observó que la misma técnica que el entrevistado denominaba “rasgueo”, Robert Lunn en su libro denominaba “rasgueado”, por esta razón se determinó ceñirse al marco teórico y denominarla así en la presente definición. Su ejecución consiste en, literalmente, rasgar las cuerdas, en función de conseguir un sonido mucho más intenso y completo, que brinda unas posibilidades dinámicas y rítmicas idóneas para los ritmos tradicionales tratados durante la presente investigación. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará de dos maneras distintas según se necesite; con una flecha recta para indicar que se hace rápido y ligero, forma de tocar ideal para la interpretación de ritmos o pasajes de considerable velocidad y carácter; y por otro lado con una flecha ondulada para indicar que el rasgueado se hace lento y pesado, éste por lo general busca enfatizar sobre un acorde en especial, dotándolo de más cuerpo y sonoridad. La dirección de la flecha indicará el sentido del rasgueado (arriba o abajo), así:

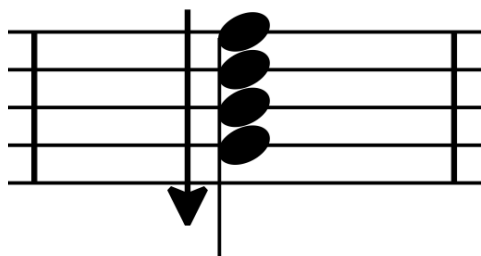


Figura 143. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia abajo).

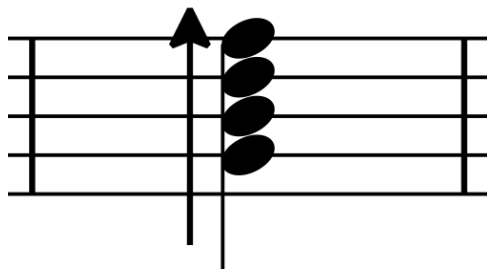


Figura 144. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia arriba).

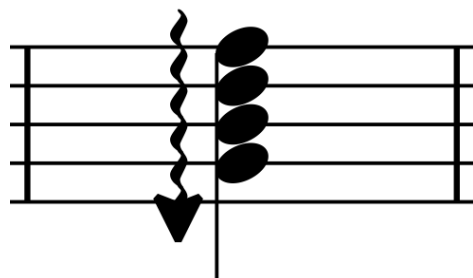


Figura 145. Notación para Rasgueado lento o pesado (hacia abajo)

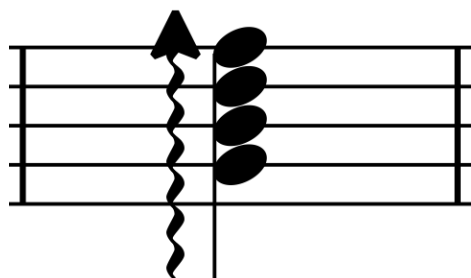


Figura 146. Notación para Rasgueado rápido o ligero (hacia arriba).

- Apagado: Se trata de una técnica extendida de eminente carácter rítmico comúnmente conjugada con el rasgueado. Se ejecuta realizando un movimiento con la mano derecha hacia abajo o hacia arriba (según se indique con una flecha como en el rasgado) después del cual, tras haber solamente rozado las cuerdas con las uñas de los dedos índice y medio, se apaga todo sonido emitido usando el costado del pulgar. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

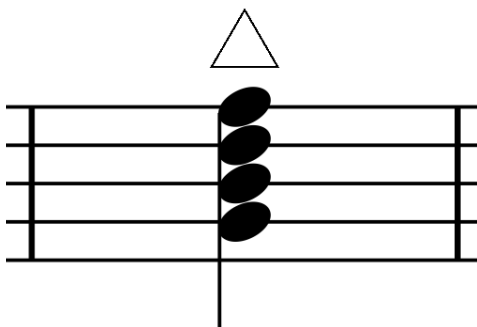


Figura 147. Notación para Apagado.

- **Chasquido:** Al igual que la anterior, se trata de una técnica extendida de carácter rítmico que se conjuga por lo general con el rasgueado y con el apagado. Su forma de ejecución es casi idéntica de hecho, existiendo una sola diferencia, luego del contacto de las uñas de los dedos índice y medio con las cuerdas las cuerdas deben dejarse sonar en lugar de ser apagadas con el pulgar. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

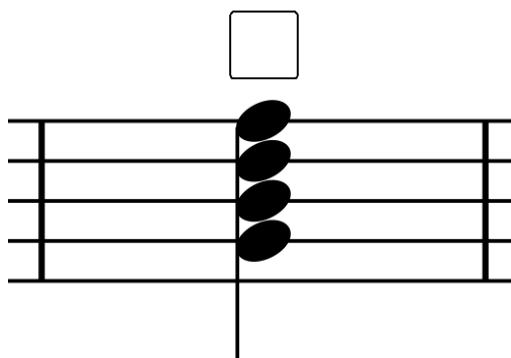


Figura 148. Notación para Chasquido.

- *Slap:* Término original del inglés que significa literalmente “abofetear” o “golpear”. Es una técnica extendida derivada del bajo eléctrico a través de la cual se busca dotar a las cuerdas pulsadas de un sonido ligeramente percusivo, dotándole así de un carácter rítmico determinante. La forma en la que se ejecuta responde al término con el que se la denomina, pues se trata de golpear ligeramente pero con cierto vigor la cuerda que se quiera tocar haciendo uso del pulgar, cuidando que al tiempo que se produce el sonido percusivo antes mencionado, suene claramente la

nota que se busca. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

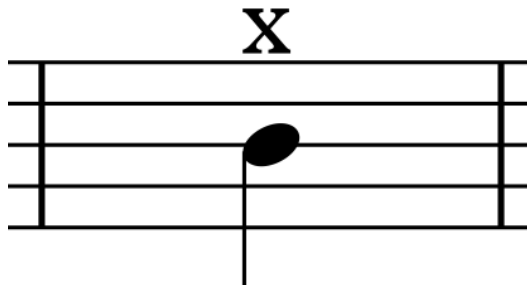


Figura 149. Notación para *Slap*.

- Cluster agudo (denominada como “*Rasgueado entre la cejuela y el clavijero*” en la tabla final de recolección de información. Se decidió modificar el nombre para facilitar el manejo de la información y hacer de éste algo más fácil de memorizar para el intérprete): La cejuela es la parte de la guitarra que hace las veces de puente hacia el final del diapasón, donde éste se une con la sección denominada como cabeza, es decir, eleva las cuerdas y ayuda a establecer su tensión; en la cabeza a su vez se encuentran los clavijeros, mecanismo que, como ha sido mencionado antes, se utiliza para afinar las cuerdas del instrumento; entre estas dos partes las cuerdas se tensan y, al ser pulsadas emiten un sonido con afinación aleatoria y de registro considerablemente agudo. La técnica extendida correspondiente a rasguear esta sección de las cuerdas ha sido un recurso comúnmente utilizado por compositores simplemente como efecto sonoro, debido a que, como se anotó anteriormente, poseen una afinación aleatoria. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:





Figura 150. Notación para Rasgueado entre la cejuela y el clavijero (hacia abajo).



Figura 151. Notación para Rasgueado entre la cejuela y el clavijero (hacia arriba).

- Slap Harmonics*: Su nombre resulta muy sugerente. En ésta técnica extendida es posible distinguir una evidente conjunción, pues el *slap*, enunciado ya anteriormente, se conjuga con una técnica de uso tan rica tímbricamente como los armónicos. Su ejecución parte de de la de su técnica casi homónima, pues se utiliza el sutil golpe a las cuerdas dado en el *slap*, con la diferencia de que en este caso el contacto con la cuerda debe ser mínimo para que ésta quede sonando, y debe hacerse en los puntos estratégicos en donde se consiguen los armónicos naturales de la guitarra, como los trastes XII, VII, XIX, V o VIX, entre otros. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así:

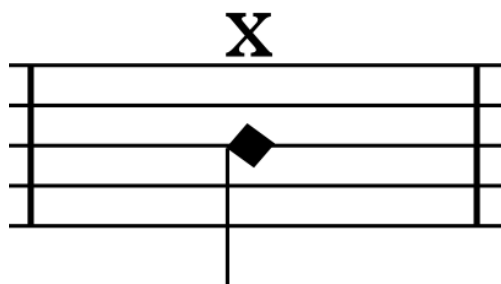


Figura 152. Notación para *Slap*.

- Técnicas extendidas percusivas:
  - Percusión sobre cuerdas: Técnica extendida que, al igual que la mayoría de técnicas extendidas percusivas, se ejecuta como efecto sonoro. Para que la cuerda percutida adquiera una sonoridad de ese tipo necesita ser apagada, en este punto se habla de una acción conjunta, pues es necesario apagar y, como acto seguido, mientras se encuentra apagada, pulsar; dicha pulsación será ejecutada siempre con la mano derecha y como normalmente se realiza en la guitarra, y el apagado será también ejecutado por la mano izquierda, con el dedo índice de ésta [i] (en este caso la pulsación debe hacerse con los dedos anular y/o medio [a,]). En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará de la siguiente manera (se anota que el lugar del pentagrama en donde se ubica la cabeza de nota corresponde a la altura real de la guitarra, la manera en la que se apaga la cuerda, sea mano izquierda o dedo índice de la derecha, se indicará como pie de página en la partitura, en cada uno de los casos en que se use):

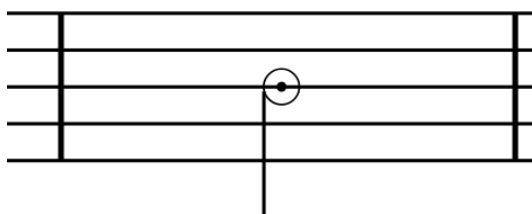


Figura 153. Notación para Percusión sobre las cuerdas.

- Redoblar sobre las cuerdas: Técnica extendida que se ejecuta superponiendo dos cuerdas entorchadas, es decir colocando la quinta sobre la sexta o la cuarta sobre la quinta, de forma tal que puedan ser pisadas las dos por el mismo dedo (el caso más

reconemdable es en el que intervienen la quinta y la sexta, pues de ellas se puede lograr un sonido más poderoso). Se trata de una técnica extendida percusiva ya que, al estar superpuestas y a tan poca distamcia, ninguna de las dos logra vibrar con plenitud, interrumpiéndose entre sí y emitiendo un sonido de carácter agreste y “latoso”, tal como la fuente de información lo define, refiriéndose a una semejanza con un sonido producido por un par de latas. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así (la altura en el pentagrama representa solamente el lugar del diapasón en donde se pisará, pues debido a las características de la técnica extendida en mención no existe una altura definida):

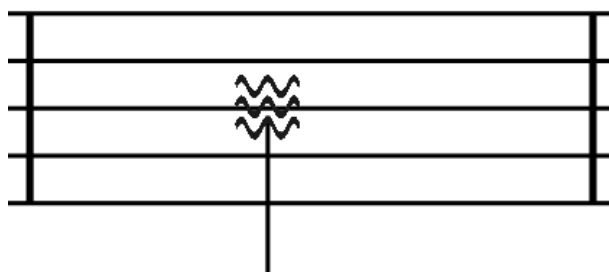


Figura 154. Notación para Redoblar sobre las cuerdas

- Ruidos controlados sobre el entorchado: Técnica extendida que surge con base en las posibilidades sonoras que brindan las características físicas del entorchado que recubre a las cuerdas cuarta, quinta y sexta de la guitarra. Cuando éstas son frotadas en sentido paralelo a su dirección se genera un sonido metálico, de características tímbricas únicas que es utilizado como efecto sonoro en la mayoría de los casos. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará de la siguiente manera (para ésta representación se aprovechará el

espacio entre la primera y quinta línea del pentagrama para ilustrar el desplazamiento a través de la cuerda, siendo la primera línea el extremo del puente de la guitarra, y la quinta el punto ubicado en el traste XII del diapasón):

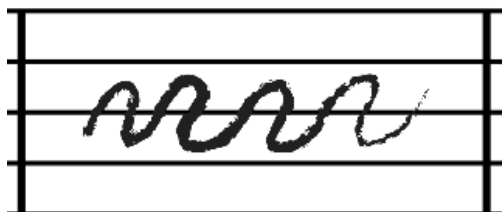


Figura 155. Notación para Ruidos controlados sobre el entorchado.

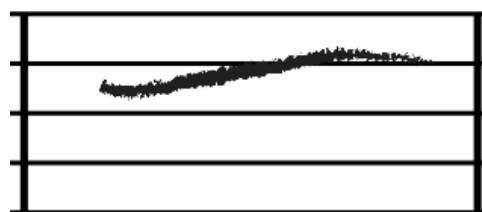


Figura 156. Notación para Ruidos controlados sobre el entorchado.

- Tambora: Técnica extendida que tiene una acción dual, es decir, funciona como efecto percusivo además de permitir que al mismo tiempo también suenen notas con su respectiva altura. Se ejecuta golpeando las cuerdas en el extremo cercano al puente de la guitarra. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará así (se anota que se presentan dos maneras distintas de representar ésta técnica extendida, diferenciadas entre sí por el modo de ejecución, mientras que una se realiza solamente con el pulgar (figura 157.), la otra se lleva a cabo usando la mano cerrada (figura 156.):

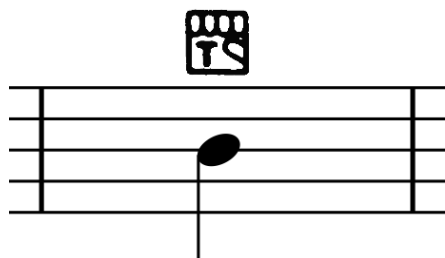


Figura 158. Notación para Tambora con mano cerrada.

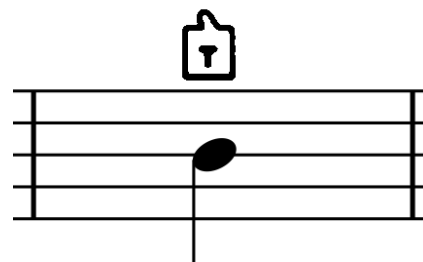


Figura 157. Notación para Tambora con pulgar

- Percusión sobre el diapasón: Técnica extendida de carácter percusivo que posee una particularidad especial, su sonido proviene del diapasón; esto implica que entre la mano que percute (mano derecha) y la madera del diapasón se encuentran las cuerdas, esta situación representa un factor generador de una sonoridad especial, tímbricamente distinta a las otras percusiones. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará de la siguiente manera:

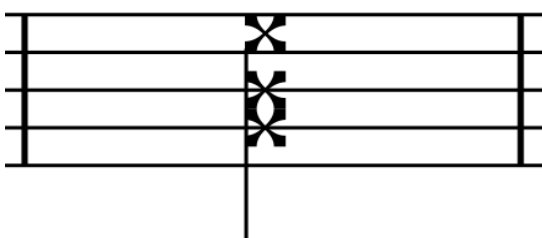


Figura 159. Notación para Percusión sobre el diapasón.

- Percusión sobre la caja armónica: Es la técnica extendida percusiva que tal vez más preponderancia manifiesta, pues la caja armónica es la parte de la guitarra que más sonoridad posee y que, percusivamente, más posibilidades tímbricas ofrece. Se ejecuta percutiendo directamente, sea con mano derecha o izquierda (se especifica en cada caso puntual) sobre distintos puntos de la caja armónica del instrumento que serán especificados a continuación junto con la forma en que ésta técnica será representada a lo largo del material compositivo del presente estudio de investigación.

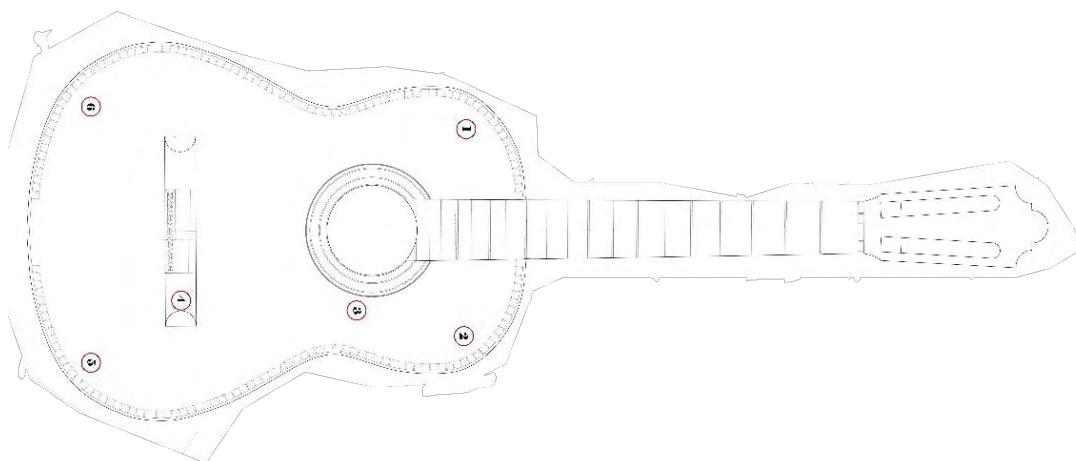


Figura 160. Puntos específicos para percusión sobre caja armónica.

A cada uno de los puntos antes especificados le corresponde un lugar en el pentagrama con la cabeza de nota especial para ésta técnica extendida, de la siguiente manera:



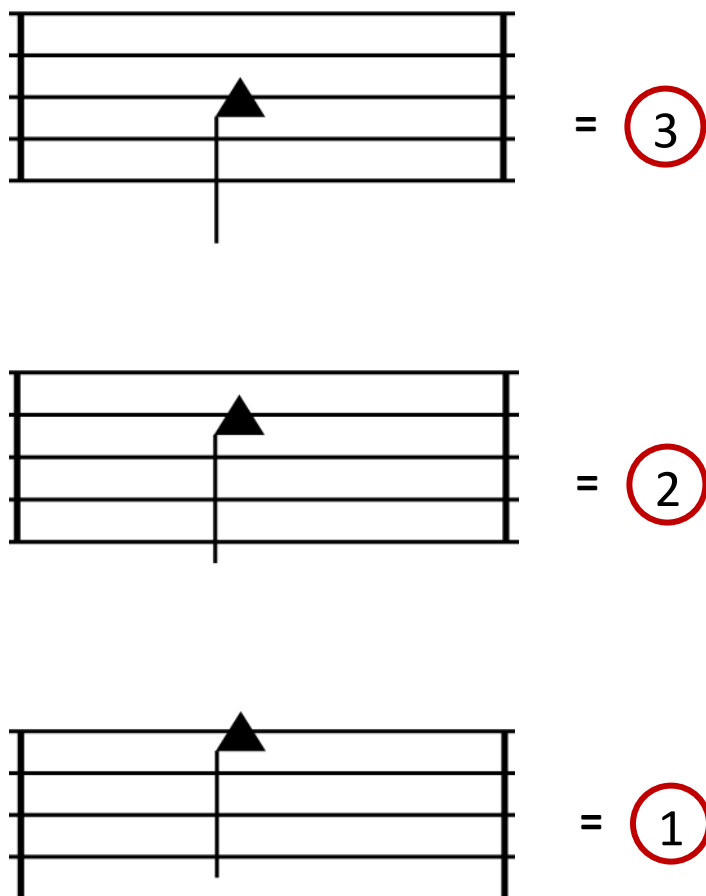


Figura 161. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre caja armónica.

- Percusión sobre aros: Su característica principal es que, al no tener mayor longitud, al ser percutidos los aros emiten un sonido rico en frecuencias altas. Al igual que la técnica extendida anteriormente vista, la percusión sobre aros se ejecuta con cualquiera de las dos manos (se especifica con cuál en cada caso puntual), y se realiza en puntos determinados de la guitarra que serán graficados a continuación, así:

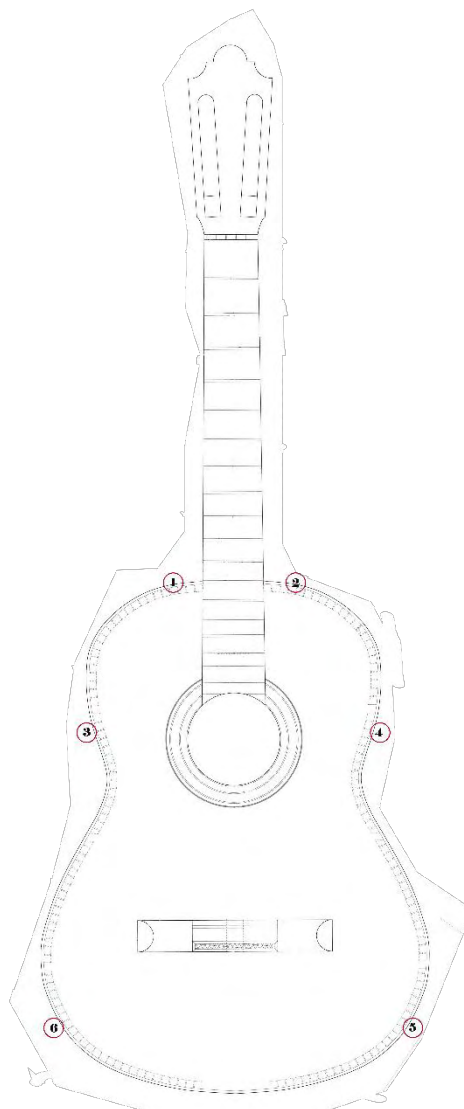


Figura 162. Puntos específicos para percusión sobre aros.

A cada uno de los puntos antes especificados le corresponde un lugar en el pentagrama con la cabeza de nota especial para ésta técnica extendida, de la siguiente manera:



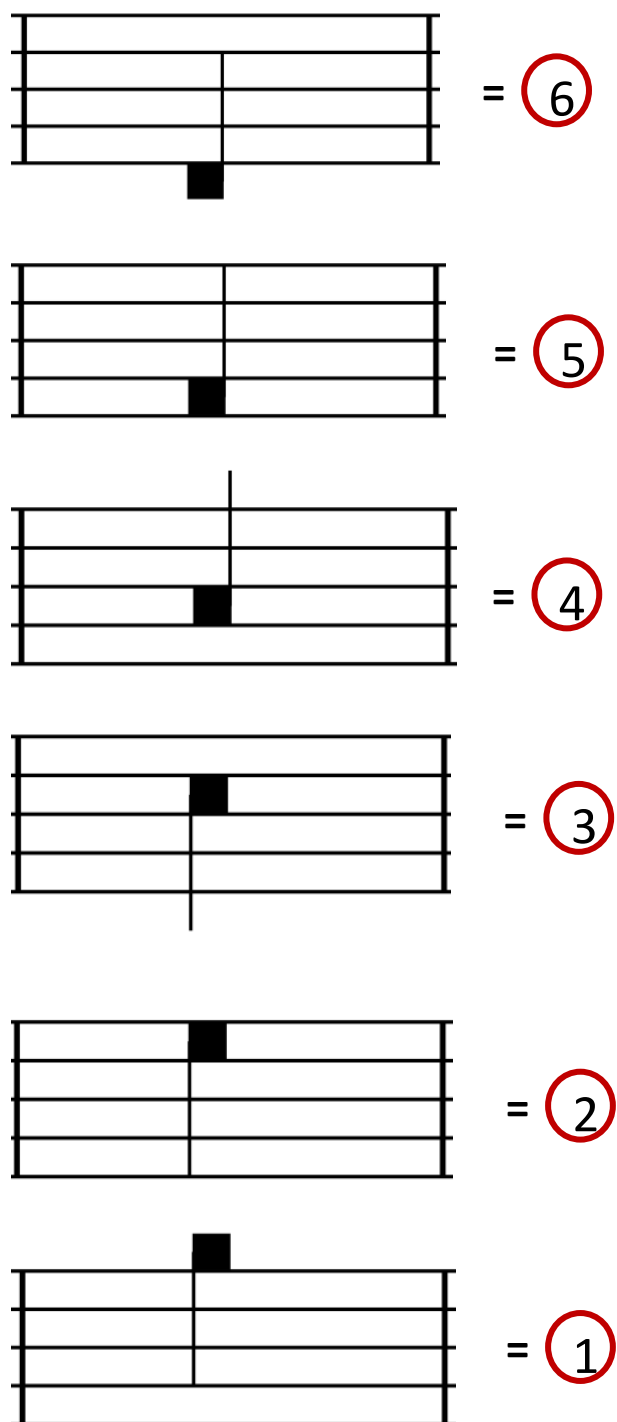


Figura 163. Representación sobre el pentagrama de puntos específicos para percusión sobre aros.

- Frotar tapa armónica: Técnica extendida de carácter percusivo utilizada como efecto sonoro. Se ejecuta frotando la tapa armónica con cualquiera de los dedos de la mano derecha y cuidando de hacerlo con una fuerza considerable para producir de este movimiento un sonido audible. En el trabajo compositivo enmarcado dentro del presente estudio de investigación se representará de la siguiente manera (cabe anotar que para ésta representación se aprovechará el espacio entre la primera y quinta línea del pentagrama para ilustrar la amplitud del movimiento, las curvas que se realicen en el pentagrama deberán replicarse en el movimiento hecho sobre la tapa armónica; el punto en donde se ejecute ésta técnica extendida será especificado en cada caso puntual):

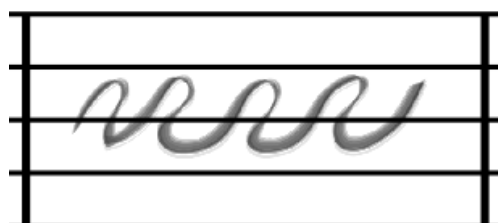


Figura 165. Notación para Frotar cuerdas.



Figura 164. Notación para Frotar cuerdas.