

**TRES RITMOS COLOMBIANOS PARA LA GUITARRA: PASILLO, BAMBUCO Y
GUABINA**

**LUÍS FELIPE GUTIERREZ RESTREPO
JHON FREDY LLANOS HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2018**

**TRES RITMOS COLOMBIANOS PARA LA GUITARRA: PASILLO, BAMBUCO Y
GUABINA**

**LUÍS FELIPE GUTIERREZ RESTREPO
JHON FREDY LLANOS HERNÁNDEZ**

**DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO:
MAESTRO CLEMENTE DÍAZ
MAESTRO CARLOS TORRES**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2018**

NOTA DE APROBACIÓN

El trabajo de grado titulado “TRES RITMOS COLOMBIANOS PARA LA GUITARRA: PASILLO, BAMBUCO Y GUABINA.” presentado por los estudiantes JHON FREDY LLANOS HERNÁNDEZ y LUÍS FELIPE GUTIÉRREZ RESTREPO, para optar al título de Licenciado en Música, fue revisado por el jurado y calificado como:

APROBADO:

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios, a mis padres que han estado siempre apoyándome, a mi esposa que me ha inspirado cada día a ser mejor. Gracias maestro Clemente Díaz por hacer de cada enseñanza una clase magistral.

Luis Felipe Gutierrez Restrepo.

Le doy las gracias a todas las personas que me acompañaron en este proceso y me brindaron su apoyo día a día permitiendo así la culminación de mi carrera. Especial agradecimiento al maestro Clemente Díaz quien fue una inspiración con sus enseñanza y consejos.

Jhon Fredy Llanos Hernandez

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	4
1. OBJETIVOS	4
1.1. Objetivo general	4
1.2. Objetivos específicos	4
Capítulo II	5
2. MARCO CONTEXTUAL	5
2.1. La Región Andina colombiana	5
2.2. Culturas populares	8
2.3. Panorama histórico-musical	9
2.3.1. Compositores	12
CAPÍTULO III	14
3. RITMO DE BAMBUCO	14

3.1. Breve contexto histórico	14
3.2. Pieza musical: Muchacha de risa loca	20
3.3. Biografía	23
3.4. Formas de Acompañamiento del bambuco	24
CAPÍTULO IV	29
4. RITMO DE PASILLO	29
4.1. Breve contexto histórico	29
4.2. Pieza musical: La gata golosa	31
4.3. Biografía	34
4.4. Formas de Acompañamiento del pasillo	35
CAPÍTULO V	38
5. RITMO DE GUABINA	38
5.1. Breve contexto histórico	38
5.2. Pieza musical: Vivirás mi Tolima	40
5.3. Biografía	43
5.4. Formas de Acompañamiento de la guabina	44

CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA	47

RESUMEN

El presente documento tiene como propósito brindar una guía de tres ritmos colombianos para la guitarra, como son: el pasillo, el bambuco y la guabina; considerados a principios del siglo XX como algunos de los más representativos en Colombia, así como en la actualidad lo son el vallenato, la cumbia y otros. Con esta guía se pretende brindar un material de apoyo para aquellos interesados en el estudio de la guitarra.

Para este fin se aplicó un enfoque metodológico principalmente cualitativo. “La investigación cualitativa es aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística, esto es, que intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular” (Vera Vélez, 2008).

Para el desarrollo de la presente investigación se trabajaron diferentes conceptos, como por ejemplo: folclore, ritmo, acompañamiento, armonía y forma. Los principales autores que se abordaron, son: Heliana Portes, Enrique Mazuera Millán, Javier Ocampo López, Maria Victoria Casas, Carlos Miñana y Peter Burke.

Palabras clave: tradición – pasillo – bambuco – guabina – guitarra - musicología

INTRODUCCIÓN

La música colombiana se ha mantenido a través del tiempo, y a pesar de todas las nuevas tendencias de géneros musicales que llegan a nuestro país desde cualquier lugar del mundo, ha logrado cautivar y permanecer en el oído de generaciones pasadas, pero también en aquellos nuevos músicos que han tenido algún tipo de contacto o acercamiento a estos ritmos, dadas las características estéticas con las que cuenta los ritmos andinos, su gran riqueza armónica y melódica, los timbres de sus instrumentos y variedad rítmica de sus composiciones.

Por este motivo se hace meritorio el investigar e indagar a profundidad, tal vez no todos los ritmos colombianos en los cuales la guitarra ha ganado su espacio, pero sí algunos de los más representativos de la región andina colombiana, exponiendo así un material que se desarrolla de manera adecuada en los diversos elementos con los que cuenta; además de explorar su repertorio y ponerlo en una posición relevante para que el intérprete tenga una fuente clara y precisa dónde investigar este tipo de música.

Algunos de los autores que se abordaron en este trabajo, son: Javier Ocampo López, Maria Vicotria Casas, Carlos Miñana, entre otros; las fuentes de información utilizadas fueron por medios electrónicos y físicos, como por ejemplo: *Compendio general del folklore colombiano*, de Guillermo Abadía Morales;

Orígenes Históricos del Bambuco. Teoría Musical y Cronología de autores y compositores colombianos, de Enrique Mazuera Millán; *El Génesis del bambuco*, de Heliana Portes; *Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Música de salón en el Valle del Cauca*, de Maria Victoria Casas.

El repertorio escogido contiene las siguientes obras musicales: Fulgencio García “La gata golosa”; Pedro José Ramos “Viviras mi Tolima” y José Macías “Muchacha de risa loca”.

CAPÍTULO I

1. OBJETIVOS

1.1. Objetivo general

Analizar en detalle la historia, difusión y manera de interpretación para la guitarra de tres ritmos representativos de la región andina a principios del siglo XX en Colombia: pasillo, bambuco y guabina.

1.2. Objetivos específicos

- Establecer el contexto histórico de la influencia del pasillo, bambuco y guabina en la cultura musical colombiana, el proceso de migración y su evolución en Colombia.
- Definir los elementos característicos y cualidades de cada ritmo (pasillo, bambuco y guabina) mostrando la forma de escritura e interpretación.
- Analizar tres obras musicales representativas de los ritmos pasillo, bambuco y guabina.

CAPÍTULO II

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1. La Región Andina colombiana

La región Andina Oriental está conformada por los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Huila y la ciudad de Bogotá. Comprende el 37% de la población de Colombia, en 450 municipios y dos distritos, abarcando un territorio de casi 145.000 kilómetros cuadrados, el 12.7% del total del país. (Banco Central de Colombia, 2017).

“La region andina es la zona antropogeográfica de las altas montañas, valles interandinos, sabanas y altiplanicies, incrustadas en los três ramales orográficos de la Cordillera de los Andes.” (Ocampo, 1990, p. 93)

Partiendo de que la delimitación natural no es suficiente para argumentar la riqueza cultural de una población, se deben tomar diferentes aspectos, como lo menciona Bedoya Sánchez (1985):

Una aproximación geográfica moderna al problema mismo de las regiones naturales, exige tomar en cuenta los aspectos de producción y actividad económica, los movimientos de población, el auge o decadencia de una u otra estructura económica particular (regional), los modos de aprovechamiento de la tierra; las formas de distribución y tenencia de la misma, los procesos de colonización y fundación de poblados, las posibilidades de integración interregional, etc. (...) una burda regionalización natural se corresponden simétricamente con la concepción naturalista que ve en las músicas campesinas un fenómeno totalmente espontáneo, no-sistemático, totalmente simple. (p. 5).

Para mencionar algunos de los habitantes de nuestro territorio nacional que esta compuesto por una pluralidad costumbres, tradiciones y riqueza musical y étnica; mencionando algunos de los habitantes de diversas comunidades indígenas como los Guambianos y Paeces en el Cauca, los Cholos en Nariño, los Cunas y Catíos en Antioquia. También hay grupos de afrocolombianos y mulatos en el Valle del Cauca, así lo expresa Bedoya Sánchez (1985), cuando afirma que: “en el valle del río Cauca, la movilidad de grupos afros y mestizos es relativamente baja; es posible proponer a Puerto Tejada como límite aproximado” (p. 24). De otro lado, hay mestizos en la meseta cundiboyacense, grupos blancos en las zonas frías de Antioquia y Santander, y finalmente todo tipo de mezclas en las grandes ciudades, entre las que se encuentran las capitales de trece departamentos.

Como puede observarse, señalar un tipo de música común para tan heterogéneos tipos de personas es muy difícil, ya que: “la regionalización institucionalizada corresponde con una división muy poco rigurosa del territorio del país, y no exclusivamente respecto a las músicas” (Bedoya, 1985, p. 5). Además, la región Andina Colombiana se ve sometida a presiones por parte de manifestaciones ajenas, impulsados por intereses comerciales de los medios de comunicación, que van cambiando el esquema conocido y llevando la cultura hacia nuevas formas, igual que sucede con las demás regiones de Colombia.

Sin embargo, es digno de resaltarse el esfuerzo que se hace con la música andina colombiana para escapar a estos factores externos. Hay que tener en cuenta por ejemplo que el festival de música vernácula, “Mono Núñez”, intenta mantener una identidad musical y cultural sin embargo también en la misma región de la nación podemos encontrar espectáculos tan diferentes como Festi-Buga, o el festival de salsa que se celebra en Juanchito. Igual sucede en Vélez, Santander, donde se celebra “El Festival de la Guabina y el Tiple”, así como “El cuyabrito de oro”, en Armenia; y el Festival Hatoviejo, en Cotrafa, Antioquia; todos estos alternando con espectáculos foráneos. Por su parte, Medellín, que se caracteriza por celebrar toda clase de espectáculos musicales que proclaman la música andina, debe alternar con la afición que existe por la música de Carlos Gardel.

En general, hay que tener presente que en todas las grandes ciudades de la zona Andina se escucha actualmente y mayoritariamente la música vallenata, salsa, baladas, música rock, mexicana y la tan popularizada música carrilera. Dicha situación no es nueva, pues la música tradicional se ha visto reducida a una condición secundaria en donde las clases dominantes han visto con indiferencia este tipo de manifestación artística.

2.2. Culturas populares

El termino de culturas populares se define según Peter Burke: “Las maneras, costumbres, practicas, supersticiones, baladas, provérbios, etc. Formaban parte de un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación” (J.G. Herder 1748, p. 91 como se citó en Burke P. 1978 p. 43). De lo anterior podemos concluir que los términos “cultura popular y folclore” aunque se relacionan entre si, tienen distinto significado. Se puede definir el termino de folclore como lo cita Jose Martí:

Se entiende por folclore “aquella disciplina académica que centra su interés y actividad investigadora en el estudio de la denominada cultura tradicional, según perspectivas predominantemente etnográficas”. (Martí J. 1996, p 82)

“Necesitamos el concepto de folklorismo, puesto que a través de las ideas que encierra podemos llegar a entender mejor, tanto los elementos de nuestra cultura actual, como los de épocas más lejanas, sin entrar en discusiones de visiones clásicas de estos conceptos, visiones que no tienen que ser compartidas por todos los folcloristas actuales”. (Bausinger 1988, p. 325, como se citó en Martí J. 1996, p. 81).

2.3. Panorama histórico-musical

A la llegada de los conquistadores al continente americano, estos trajeron, además de sus elementos de guerra, tales como armas, provisiones y animales apropiados para la Conquista, instrumentos musicales, tales como, tambores, flautas, laudes e instrumentos de viento.

Además de los conquistadores, vinieron al Nuevo Mundo los religiosos, los cuales a su vez traían los instrumentos musicales propios de su culto, tales como: violas de arco, arpas y organillos. Los capellanes interpretaban además de la música propia de sus oficios religiosos, música de entretenimiento de carácter secular, acompañándose para ello con guitarras de cuatro órdenes, laúdes, vihuelas de arco y otros instrumentos de uso de la época.

Debido al efecto especial que causaba la música en los indígenas, la Corona española recomendó a los religiosos que adelantaban el proceso de evangelización, el uso de esta herramienta como medio de promoción para implantar la fe cristiana.

Las principales formas musicales que existían en la época de la colonia eran por una parte, polifónico vocal e instrumental, predominando la música religiosa, pero al mismo tiempo existía las manifestaciones musicales civiles, militar y profano; algunos ejemplos de estas manifestaciones musicales son: el villancico, el romance, la misa y el canto llano.

El villancico profano ha sido considerado como el origen de la forma del canto popular. Estos eran compuestos para varias voces y para solista y coro. Se conformaba de manera que alternaba una copla y un estribillo.

La canción o chansoneta era de carácter lírico y poseía una estructura menos definida que la del villancico. Por su parte, el romance poseía música triste y reposada, características muy propias del género. Hoy en día existen muchas versiones en diversas regiones de Iberoamérica, que poseen gran similitud con el significado de las palabras. El madrigal era una composición sobre textos poéticos muy refinados, no tiene estribillo y la música va cambiando para toda la letra, con estilo imitativo.

Con los elementos musicales descritos, se conformó la estructura musical de las diferentes regiones del continente americano. Además, el intercambio entre las distintas regiones y épocas constituye un sistema que se extendió en el tiempo por todo el continente, dando origen así a las diversas formas que hoy existen. De esta manera, al comenzar el siglo XIX, con la influencia de las ideas de Francia y Norteamérica, se vivió en el continente el sentimiento de rebeldía con las consiguientes manifestaciones revolucionarias. Esto originó un movimiento de ideas, en el cual los pueblos muestran su propia identidad, pues los patrones culturales ya no debían ser impuestos de manera oficial.

Sin embargo, al intentar usar el pueblo los recursos propios, encontró que sólo tenía a su disposición lo que se le había enseñado durante la Conquista y la Colonia. Por esta razón, no puede de un momento a otro prescindir de este conocimiento, y tiene que utilizarlo de tal forma que sus primeras expresiones autóctonas son elementales imitaciones de las formas anteriores.

Paulatinamente, durante el siglo XIX se va formando un nuevo esquema, mediante un proceso de reinvención, el cual, a finales del siglo, ya tendrá caminos totalmente distintos y propios, pues ha echado mano de elementos que antes habían sido ignorados, reprimidos, o ridiculizados. El indígena, afrodescendiente, mulato, mestizo y criollo se integran de esta manera, para crear una nueva estructura cultural.

De esta manera, los artistas de finales del siglo XIX utilizan la música que les llegó, dando forma a una nueva expresión al escribirla o al interpretarla. Los instrumentos musicales se encuentran desarrollados y los compositores tienen definido el contenido de lo que quieren expresar. Nacen así las primeras canciones modelo de nuestro cancionero popular andino, con nombre propio y autor conocido, por ejemplo de Elías Mauricio Soto (brisas de Pamplonita) - 1884; de Pelón Santamarta (Antioqueña) - 1900. Posteriormente, a principios del siglo XX, se encuentran: el bunde tolimense, la gata golosa, la guabina chiquinquireña, el sanjuanero, entre otros.

Por esta época no son vigentes el villancico, los romances, los motetes y demás formas musicales que trajeron durante la conquista, los religiosos, y militares. Los que circulan en la sociedad civil son: el bambuco, el pasillo, la danza y el torbellino, los cuales pertenecen a un pueblo nuevo, con ideales y objetivos diferentes a los que había impuesto la corona española.

2.3.1. COMPOSITORES

En este capítulo hemos tomado una lista de compositores de nuestra Región Andina colombiana queriendo resaltar algunos y una de sus principales obras:

- Carlos Viecco Ortiz (1900-1979). "Patas de hilo".
- Pedro Morales Pino (1863-1926). "El calavera".
- Alejandro Wills (1887-1942). "Tiplecito de mi vida".
- Jerónimo Velasco (1885-1963). "Los mochuelos".
- Francisco Cristancho (1905-1977). "Bachué".
- Pelón Santamarta (1867-1952). "Antioqueña".
- Fulgencio García (1880-1945). "La gata golosa".
- José A. Morales (1913-1978). "Pueblito viejo".
- Efraín Orozco (1898-1975). "Señora María Rosa".

- Jaime R. Echavarría (1923-2010). “Muchacha de mis amores”.
- Luís Uribe Bueno (1916-2000). “Te extraño”.
- Jorge Villamil Cordovez (1929-2010). “Espumas”.
- Gentil Montaña (1942 – 2011). “4 Suites colombianas”
- Gustavo Adolfo Renjifo (1953). “La llamita”
- Maruja Hinestroza de Rosero (1914 – 2002) “El cafetero”
- León Cardona (1927). “Gloria Beatriz”
- José Macías (1912 – 2003). “Muchacha de risa loca”
- Pedro Jose Ramos (1934 – 1990). “Vivirás mi Tolima”
- Guillermo Calderón (1952). “Mi país”
- Clemente Diaz (1938). “Recuerdos Payaneses”
- Enrique Aragón Farkas (1951) “Mi sueño”

CAPÍTULO III

3. Ritmo de bambuco

3.1. Breve contexto histórico

Ha existido desde hace mucho tiempo la creencia que el bambuco era originario de Bambuk, región ubicada entre las cabeceras de los ríos Gambia y Senegal, en la actual República de Senegal, África Occidental, por la coincidencia de ambos nombres. Además, esta idea adquirió fuerza con la novela *María*, de Jorge Isaacs, en la que se hace esta afirmación, y también Guillermo Abadía Morales lo menciona en sus escritos.

Abadía Morales explica que: “fue dada por los españoles (como voz castellana) al aire nativo indígena y a su danza por la característica de movimiento trémulo que asiste al bambuco como canto, tonada y danza” (1977, p.160-164). aunque no es de fiabilidad científica por el contenido imaginativo del género literario de la novela en cual basa sus escritos sobre este tema.

También encontramos por otro lado de la gran influencia de la música “negra” difundida y mezclada con la música indígena y la música española en los tiempos de la colonia, cómo está expresado anteriormente; con base en esto también cobra fuerza la teoría de Carlos Miñana de que el bambuco viejo caucano nació en las haciendas coloniales del gran cauca (siglo XVIII) y que fue anterior al bambuco

andino del tiple, guitarra y bandola, que se desarrolló en el siglo XIX en diferentes regiones de Colombia.

Es posible que el bambuco viejo haya dado lugar al currulao, sin embargo es poco probable que se haya transformado en el bambuco andino. Por eso hay que considerar la teoría de que este último, haya surgido en el altiplano de la sabana (s. XVII) y que de ahí se haya difundido a todo el país, llegando a la hacienda esclavista nortecaucana (mediados del siglo XVIII), donde los negros le imprimen su ritmo, convirtiéndolo en el bambuco viejo que posteriormente da origen al currulao.

Para Miñana (1997): “(...) Los caucanos indígenas, negros, mestizos y blancos han sabido desde siempre que el bambuco es de todos ellos porque cada vez que se encuentran tocando se reconocen el uno con el otro”. Por su parte, Javier Ocampo López menciona que: “se han expuesto diversas hipótesis, en las cuales se ha buscado destacar la esencia antropogeográfica: la indígena, la negra africana y la española” (1990, p. 103).

Es así como diferentes fuentes nos permiten suponer que el bambuco, como género musical, adquirió su personalidad a mediados del siglo XVIII en la región cundiboyacense, aunque cabe resaltar que “tal y como lo registra Harry Davison en su “Diccionario Folclórico de Colombia” y en la página 305 de su primera edición, realizada en 1970 por el Banco de la República, el bambuco solo aparece

citado en testimonio de primera mano, y con absoluta certeza, en el año de 1819.”
(Restrepo, 1986, p. 87)

A comienzos del siglo XIX, se consolida como parte importante en el sentimiento popular. Samper asegura: “este himno (el bambuco), exalta el orgullo nacional que traduce enérgicamente su sentido patrio y sus instintos democráticos”. Y continúa: “nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos” (s.f., p. 57). En las guerras de la independencia se entonaban bambucos para animar a las tropas colombianas, ya que se encontraba plenamente arraigado en la conciencia del pueblo. Se hace referencia histórica, sobre la música que en 1878 se escuchó en el Parque de los mártires de la ciudad de Bogotá, en la cual el Chato Melo, el Chato Ayarza y el Cotudo Mata, interpretaban hermosos bambucos. Mazuera (1972) hace alusión al bambuco como emblema libertario en guerras de emancipación al inferir que:

El 7 de agosto de 1819, en la batalla que nos dio la libertad, fueron ejecutadas las contradanzas “la vencedora” y “la libertadora” por un grupo de realistas que habían caído prisioneros ¡Pero qué extraordinario!; cinco años después de esta gloriosa fecha, los ejércitos libertadores dieron las cargas de Junín y de Ayacucho, al son de bambucos colombianos. ¿Por qué?, porque el bambuco marchó con los patriotas y gentes del sur de Colombia, acompañados de su hermano el tiple, que también es muy nuestro. (p. 40).

Existieron también en el siglo antepasado, músicos de academia que crearon obras con ese aire popular, que permitió llevar a la sala de conciertos los ritmos nacionales. Así por ejemplo, Guillermo Uribe Holguín compuso tres danzas llamadas *Tres ballets criollos*, una de las cuales es un bambuco, y una sinfonía cuyo segundo movimiento es este ritmo. (Kassel, 1966).

Fue en Bogotá donde existió, en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la mayor tradición bambuquera. Es por tanto que esta región es considerada la cuna del bambuco y desde este lugar se expandió al resto de la región Andina, incluyendo el Valle del Río Cauca. En la capital nacieron o vivieron la mayoría de los músicos que compusieron e interpretaron bambucos; complementando la hipótesis que menciona Carlos Miñana citando a Enrique Naranjo (1997, en línea), siempre había creído que el bambuco pasó del Cauca al Tolima; de allí a Cundinamarca, y de Cundinamarca al sur de Santander.

Hay que tener presente la hipótesis de que el bambuco se había generado en las haciendas Norte caucanas por el hecho de que la mayoría de la población esclava era africana y provenía de diferentes lugares de ese continente. Los esclavos, que habían sido traídos para la explotación minera del Pacífico, permanecían sujetos a controles sociales y religiosos dentro del marco de la hacienda. Por lo tanto, las posibilidades de intercambios culturales entre ellos eran mínimas, ya que la diferentes haciendas mantenían un sistema autosuficiente, que les hacían independientes entre sí.

Es poco probable que los archivos, que sólo manejaban como lengua común la castellana, controlados, separados y regidos por fuertes disciplinas, pudieran conformar en poco tiempo el ritmo de bambuco viejo. Hay que recordar que la hacienda norte caucana, en su fase esclavista, existió durante corto tiempo

(principios S. XVIII, primera mitad S. XIX), pues con las guerras de la Independencia y la Ley de liberación de esclavos, este tipo de organización desapareció. A partir de este momento se masificó el cimarronaje, que venía realizándose en forma individualizada, dándose las condiciones para el surgimiento de poblaciones negras libres. Pudieron así crear sus espacios propios y estructurar, de esta manera, una cultura afrocaucana, consolidándose así, un campesinado libre. Fue de esta forma como los negros le imprimieron al bambuco su acento propio, que posteriormente dio origen al currulao, como lo señala Miñana (1997):

Se afirma con frecuencia que la música “negra”, como la antillana y la cumbia es binaria y que el bambuco es ternario, como alguna música española. Sin embargo, los estudios sobre las músicas africanas -relacionadas con el continente americano- y antillanas han demostrado que en sus estratos más antiguos son biométricas, es decir, combinan las acentuaciones ternarias con las binarias, lo mismo que la cumbia tradicional -no la comercial-, la música del Pacífico y, obviamente el bambuco, como lo señalaron Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea en 1964 en un trabajo pionero titulado *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. (p.11).

De lo anterior se desprende que es muy aceptable la hipótesis del origen afrocaucano del bambuco, sin entrar en discusiones sobre el origen, esta se argumenta como un panorama posible. Por otro lado, también se deja la alternativa de que a la hacienda caucana debió llegar en las últimas décadas del siglo XVIII, a través de los dueños, familiares y amigos de las haciendas esclavistas, que eran los que tenían contacto con la capital.

Otro aspecto importante que se ha mantenido en una amplia discusión es en cuanto a la correcta escritura del bambuco, de si este debe marcarse a 3/4 o 6/8.

En principio se escribía en compás de 3/4. Así lo ratifica Mazuera donde explica que al ser escrito en compás de 6/8 “deja de ser cantábile, moderado o reposado, elegante, ufano, matizado y dinámico; gracioso, juguetón y sincopado medido a tres tiempos del meloso griego” (1972, p.40).

Por su parte, los folkloristas se inclinan por el compás de 6/8, debido a los acentos y síncopas que presenta este ritmo; sin embargo el bambuco puede ser escrito en 3/4. Al escribir el compás como 6/8, es el tiple el instrumento que acentúa la primera y la cuarta corchea, mientras que la guitarra crea la síncopa al no articular la primera corchea de cada compás.

El maestro Mario Gómez Vignes presenta su posición frente a la escritura del bambuco en su artículo titulado: *Contribución a la escritura del bambuco colombiano*; en el cual hace la siguiente aclaración: “entiéndase bien, no quiero decir que el metro binario compuesto (6/8) sea óptimo para graficar el bambuco, pero si sé que es el que mejor responde -sin desvirtuar el aire- al caprichoso vaivén de su ritmo” (1981, p. 33).

Concluye con las siguientes hipótesis: 1. “el bambuco no posee un metro racional, entendido esto como los compases de la música académica occidental” (...) 2. “Cada bambuco, si no es cierto lo anterior, necesitaría un metro propio y no simplemente aventurarse a decir: este es el compás o canciones que son bambucos” (Vignes, 1981, p. 33-44)

3.2. Pieza musical: “Muchacha de risa loca”- José Macías

Tonalidad: La menor

Cifra de compás: 6/8

Nº de compases: 50

Forma: A - B

Intro: (1, 9) **A** (10, 25) **Transición** (26, 33) **B** (34, 50)

3.3. Biografía

- **José Macías (1912-2003)**

El 12 de diciembre de 1912 nace en Samaria, corregimiento de Filadelfia (Caldas), conocido en esa época con el nombre de Morrón, José Jesús Massó Martínez. En 1935 inició en Armenia su carrera de vocalista, junto a Anacleto Gallego y Evelio Moncada. “Nací en Morrón, pueblito que queda al norte de Caldas y que hoy se llama Samaria” (Varela, 1992, p. 9)

Con el primer tiple, comprado a los 14 años, creó más de 200 composiciones, verdaderos himnos. Entre ellos se encuentra el famoso bambuco *Muchacha de risa loca*, con el cual, el famoso cantante, Lucho Ramírez, obtiene el primer premio en el Festival Internacional de la Canción en Sevilla, España, en 1954. Esta canción recibió el premio de la Cadena Ser, por ser la canción extranjera más vendida en España; en 1959, y en 1964 recibió un premio honorífico por parte del gobierno español. A los anteriores reconocimientos se suman otros como: los Trofeos Alba del Castillo y Radar de las estrellas.

Macías muere en Cali, donde vivió por muchos años, el 28 de septiembre de 2003, siendo considerado el más importante de los compositores de música andina colombiana, de los de la vieja guardia. (Giraldo, 2017).

3.4. Formas de acompañamiento:

Es necesario mencionar que el bambuco presenta una disyuntiva en cuanto a la manera de escribir el ritmo y la melodía dentro de la métrica. “Escrito a veces en 3/4 y otras veces en 6/8, la discusión sobre el compás correcto aún continúa.” (Casas, 2013, P. 83). De acuerdo al anterior enunciado, se puede considerar colocar al inicio de la partitura ambas métricas dado que la melodía tiene partes tanto en compas de 6/8 como en 3/4; mientras que el ritmo se interpreta en compas de 3/4, puesto que de esta manera, el bajo y los acordes se puede escribir y leer mejor en la partitura ya que sería muy difícil interpretar en compas de 6/8 las notas del bajo en el acompañamiento.

A continuación se presentan tres maneras de tocar el patrón rítmico del bambuco que se acompaña en la guitarra:

Acompañamiento: A



Esta forma de acompañamiento “A” representa una de las formas más populares de acompañar el bambuco; En ella podemos observar cómo en la segunda mitad del primer tiempo (lo podemos llamar inicio metacrúsico) entra el primer acorde “*Mi menor*” sin bajo; en el segundo tiempo entra el bajo haciendo la nota fundamental

del acorde (Mi) en la sexta cuerda, seguido de la repetición de la pulsación de las tres notas que conforman el acorde de mi menor; el tercer tiempo es igual al anterior.

En el segundo compás, sucede el mismo patrón de acompañamiento, pero en la función del acorde de Dominante (Si7). Es necesario mencionar que la forma de tocar las tres notas que conforman el acorde, se pueden pulsar con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha; o también, de manera rasgada, ya sea con el pulgar hacia abajo utilizando una uña, como lo hacen algunas agrupaciones en el contexto popular. Cabe resaltar que en ocasiones se puede también rasgar el acorde con el dedo Índice hacia arriba.

Independientemente de la forma en la cual el acorde se ejecuta, lo importante es acentuar bien el ritmo y este goce de la riqueza expresiva que lo representa; se hace especial énfasis en la fuerza con la que se acentúa el bajo, por el hecho de que en los inicios de la música andina colombiana, o como podríamos llamar su formato más tradicional, no contaba con bajo eléctrico ni contrabajo, siendo la guitarra la que cumplía esta función.

Acompañamiento: B



Esta variación de acompañamiento “B” es muy similar a la anterior nombrada, ya que notamos sólo diferencia en el intercambio del bajo, de manera que no repite el bajo fundamental; por ejemplo, en el segundo tiempo de la ilustración “B” el bajo fundamental sería la sexta cuerda (Mi). En el tercer tiempo hace el bajo en el intervalo de quinta justa variando así sólo el bajo y manteniendo el mismo patrón en las demás cuerdas.

Acompañamiento C:



Esta forma de acompañamiento era utilizada por el compositor José Macías, según palabras textuales de su amigo personal el maestro Clemente Díaz (2016).

En la variación “C” nos encontramos una forma un tanto distinta de las dos anteriores puesto que si se analiza el primer tiempo y la primera mitad del segundo tiempo, presenta un ligero cambio.

En el acompañamiento de la música popular o tradicional, se distinguen dos factores: uno, el bajo y otro, el acorde, siendo estas dos partes de una misma célula rítmica; dicho esto, podemos notar en el acompañamiento “C” que después del primer silencio de corchea no se presenta un acorde, sino un bajo seguido de otro bajo en la primera corchea del segundo tiempo. La segunda mitad del segundo y el tercer tiempo serían similares a las dos formas anteriores.

Es muy común encontrarse en estos tiempos con que la totalidad del ritmo acompañado, no se escribe o se representa en toda la partitura, sino que por el contrario, lo que aparece es una melodía con acordes cifrados quedando pues a voluntad del ejecutante.

Acompañamiento D:

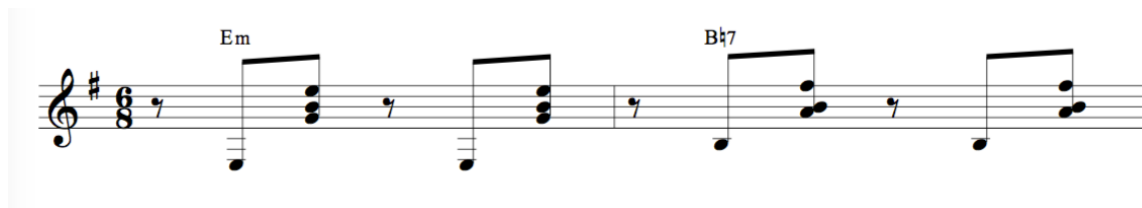


Figura 1. Acompañamiento de bambuco.

Figura 1. Acompañamiento de bambuco. En “Álvaro Ramírez Álvarez obras y arreglos para guitarra basados en ritmos musicales colombianos” por C.C. Ruales, 2011. Cali, Colombia.

En esta forma de acompañamiento se destaca el hecho de que la cifra indicadora de compas o marcación no está en $\frac{3}{4}$ si no en $\frac{6}{8}$, después del primer silencio de corchea, un bajo seguido de un acorde, dando la impresión de contratiempo, es importante también el hecho de que el bajo no alterna como en las anteriores formas de acompañamiento entre fundamental y auxiliares si no que se mantiene en la fundamental del acorde.

Acompañamiento E:

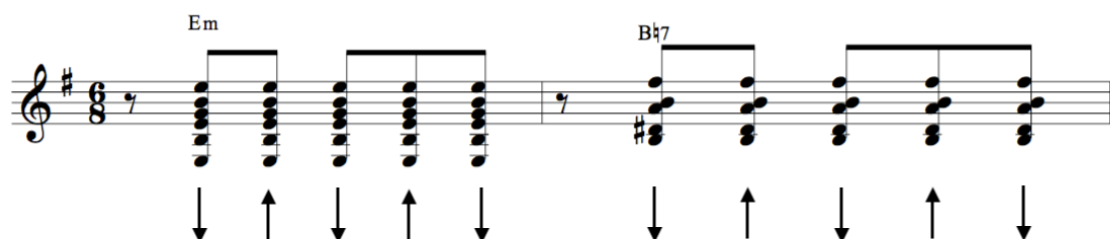


Figura 2. Acompañamiento de bambuco.

Figura 2. Acompañamiento de bambuco. En “Álvaro Ramírez Álvarez obras y arreglos para guitarra basados en ritmos musicales colombianos” por C.C. Ruales, 2011. Cali, Colombia.

Rítmicamente esta forma de acompañamiento posee los mismos acentos que la forma A y B, pero no alterna entre bajos y acordes pulsados si no que por el contrario, solo lo hace con acordes, con pulgar cuando sube y con dedos cuando baja. También se puede observar que en esta forma de acompañamiento tiene como característica que en la interpretación se puede alcanzar una dinámica de volumen fuerte, destacando la sonoridad de la guitarra y la célula rítmica del bambuco.

Capítulo IV

4. Ritmo de pasillo

4.1. Breve contexto histórico

Según Wong (2004) el pasillo es un género musical popular, urbano y vocal que se deriva del vals europeo y que llega a territorio ecuatoriano con las guerras de independencia a comienzos del siglo XIX. El pasillo tradicional es un poema, con versos de ocho, diez y hasta doce sílabas. Tiene una fórmula rítmica específica en compás de 3 tiempos. Al respecto M. V. Casas (2013) señala:

El pasillo es una danza y un género musical autóctono americano originario de los territorios de la antigua Gran Colombia, conformada por las actuales repúblicas del Ecuador, Colombia, Panamá y Venezuela, y en cada región adquiere una característica más autóctona (pasillo ecuatoriano, pasillo colombiano, pasillo panameño). En Colombia, el pasillo se interpreta clásicamente con guitarra, tiple, bandola y requinto,...). Es interesante cómo el pasillo obtiene tanta popularidad, particularmente en las pequeñas élites de los municipios, ya que las clases pudientes se interesaron por la poesía moderna como indicador de su cultura, de la intelectualidad y sensibilidad artística. (p. 81).

Históricamente, el “pasillo” aparece en América en la época de la Colonia (hacia el año 1800), como una variante del vals europeo, que por entonces se imponía en los lujosos salones cortesanos de Europa. La nueva sociedad burguesa que se formaba en Colombia, Venezuela y Ecuador, mezcla de españoles y “criollos”, que consideraban el bambuco, la guabina y el torbellino como aires plebeyos, buscan

un tipo de danza que estuviera más acorde con un ambiente social de clase alta, a imitación de la pompa cortesana europea, adaptando el vals, surgiendo así un nuevo vals que en Colombia y Ecuador tomó el nombre de pasillo, en Venezuela conservó el nombre de “valse”.

“El pasillo es un aire dulce evocador, que en Ecuador es lento, en Venezuela se conoce como el vals criollo. En Colombia es más vivo y alegre. Pasillos como la “La gata golosa”. “Alfonso López”, “Cachipay”, son buenas muestras del pasillo fiestero”. (Nieto N. 2001, p. 384)

El nombre de “pasillo” nace como diminutivo de “paso” indicando que en la danza los pasos son cortos, en contraposición al “pasodoble” que como marcha de infantería se hace con paso largo.

Como danza de paso corto, el “pasillo” se baila alegremente cuando se trata de pasillo rápido, ya que la pareja estrechamente abrazada por la cintura, gira velozmente hasta proyectar el vértigo. Es pues, una prueba de resistencia para la pareja que después de un par de pasitos bailados queda completamente agotada.

Existen dos formas de pasillo: el instrumental, que es la forma original del mismo y el vocalizado o cantado. El primero, muy rápido; el segundo, lento y cadencioso.

4.2. Pieza musical: “La gata golosa” - Fulgencio García

Tonalidad: Sol Mayor - Mi Bemol

Cifra de compás: 3/4

Nº de compases: 50

Forma: A - B - C

A (1, 16) **B** (17, 34) **C** (35, 50)

4.3. Biografía

- **Fulgencio García**

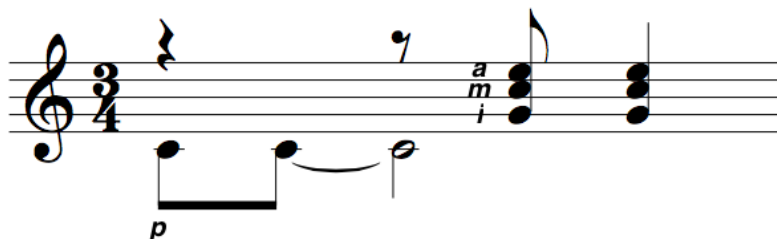
Nacido en Purificación, Tolima, el 10 de mayo de 1880, y fallecido en Bogotá el 4 de marzo de 1945, el compositor Fulgencio García fue un discípulo avezado de Pedro Morales Pino (1863-1926), tal vez el mejor de ellos.

Hizo su carrera en Bogotá donde residió desde temprana edad y se convirtió en un excelso ejecutante de la bandola, aunque también dominaba otros instrumentos de cuerda. Hizo parte de las estudiantinas de su maestro y de Emilio Murillo (1880-1942). Su principal composición es, a todas luces, “La gata golosa”, que data de 1912 y que llevó inicialmente el nombre de Soacha, pero que fue rebautizada en una dulcería, ubicada justamente en la población cundinamarquesa.

Otras piezas de su producción son los pasillos instrumentales: “Vinotinto”, “Coqueteos”, “Castilla y Toño”. Los bambucos: “Qué nos importa, bien mío” y “El destemplado”, “La gavota, luna de miel”; “Diciembre” y “Del mar, la ola”, entre muchas más.

4.4. Formas de Acompañamiento del pasillo

Pasillo lento:



En el pasillo lento, como en los demás aires, se manejan dos líneas de escritura, una para los bajos, y otra para la parte aguda del acorde. Como se puede apreciar, la parte del bajo comienza con dos corcheas tocadas con el pulgar, la última de ellas ligada a una blanca; en la parte aguda del acorde, el compás comienza con un silencio de negra y corchea que se prolonga hasta la primera mitad del segundo tiempo. La parte aguda termina con dos acordes en corchea y negra, tocadas con los dedos: índice, medio y anular.

Pasillo fiestero o rápido:

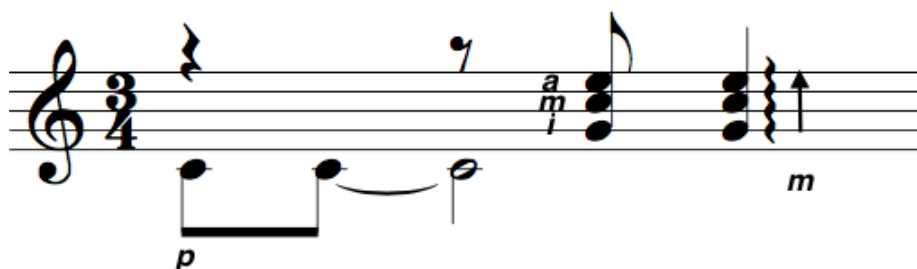


En esta forma de acompañamiento fiestero se puede observar cómo el bajo, representado por una blanca con puntillo, es tocado con el dedo pulgar, prolongándose durante todo el compás, mientras que en la parte aguda se

empieza con un silencio que se prolonga hasta la primera mitad del segundo tiempo, dando paso a un acorde en valor de corchea que se toca con los dedos índice, medio, y anular; y posteriormente a una negra en el último tiempo, la cual es tocada en forma de rasqueo, con la mano. En el pasillo fiestero, el tiempo tiende a ser un tanto acelerado como su nombre lo indica, lo cual quiere decir que éste queda a voluntad del ejecutante.

Es bueno resaltar en cuanto a la llamada “guitarra marcante” (acompañamiento), que el pulgar se mueve algunas veces con adornos melódicos en el bajo creando así una conducción melódica más rica entre acordes.

Pasillo fiestero (variación):



Esta variación del pasillo fiestero, rítmicamente, es igual al pasillo lento con una diferencia en el tempo, puesto que este es mucho más rápido que en la forma lenta, y además en el último tiempo, representado por una negra, se rasga con la mano.

Pasillo estilo ecuatoriano



El pasillo ecuatoriano, como su nombre lo indica, no es originario de Colombia, aunque es muy común hacia la zona sur del país encontrarse obras en las cuales la guitarra acompaña con este estilo interpretativo.

El pasillo ecuatoriano presenta musicalmente un acorde en la primera corchea del segundo tiempo; acompañado de acordes y bajos sucesivos apoyando en todas las corcheas de compas por lo cual cabe resaltar que esta variación hace que su sonido sea mas “lleno” y rítmicamente goce de mas participación.

Capítulo V

5. Ritmo de guabina

5.1. Breve contexto histórico

Los orígenes etimológicos de la guabina en Colombia no son muy claros, la palabra guabina tiene diferentes significados en diferentes lugares. Por ejemplo “en Venezuela – como en el oriente de Colombia - designa con voz chibcha un pez de río” (Abadía, 1983, p. 162). Este significado no denota relación musical a la danza y tonada pero nos da idea de que la guabina corresponde fundamentalmente como un “canto montañés” escritos por músicos más o menos eruditos.

La guabina es otra de las danzas y cantos típicos de la tradición musical andina, hacia la zona nor oriental encontramos los departamentos de Santander, Boyacá y sur oriental al departamento de Tolima, Huila y antiguamente en Antioquia. En cada uno de estos departamentos, la guabina adquiere una melodía especial, aun cuando el ritmo es común en todas ellas. Es un aire tradicional con ascendencia europea y con adaptaciones regionales muy sugerentes.

Dicho ritmo tiene relación con algunos tipos de danzas transculturales y adaptadas en forma sencilla por las gentes de la Nueva Granada. En el siglo XIX se presenta como un baile “populachero” de baja calaña, muy perseguido por el clero

antioqueño y por la llamada gente decente. Como era un baile agarrado o de pareja cogida, muy especial de los bailes de garrote de la montaña, era muy censurado y a la vez muy popular.

Las referencias históricas de los novelistas del siglo pasado, nos indican que en los finales del siglo XVIII se bailaba la guabina, en la misma forma que en el bambuco. Encontramos así las guabinas con cantos románticos, amorosos, líricos y ensoñadores.

“Entre las guabinas se hace especial mención, a las tolimenses, típicas de los ratos de descanso y compañeros fieles de las serenatas. Las de Boyacá, sencillas, melancólicas y divertidas, en ellas se refleja la sobriedad del paisaje boyacense del altiplano. Las santandereanas, en donde se expresa el brío y la profundidad del folclor santandereano”. (Ocampo, 1990, p. 118-122).

“El instrumental de acompañamiento de las guabinas mantiene su riqueza tradicional y está apoyado en la parte melódica por requinto y tiple, auxiliados a veces por la flauta de caña y siempre por chucho, carraca, quiribillo y raspa de caña, así como por pandereta y puerca o zambumbia en la parte rítmica”. (Abadía Morales, 1996, p. 38).

En las guabinas estructuradas o sometidas a la escritura musical como canción del trovador o a dos voces, el acompañamiento lógico es el de tiple y guitarra

usado por los duetos bambuqueros. En la actualidad, los departamentos de Boyacá, Huila y Tolima han hecho de la guabina su emblema, y luchan por conservarla como parte de su tradición cultural.

“Los instrumentos que le acompañan tradicionalmente son: el tiple, bandola, guitarra. En Santander se emplea el requinto que reemplaza a la bandola.” (Nieto, 2001, p. 387)

5.2. Pieza musical: “Vivirás mi Tolima” - Pedro J. Ramos

Tonalidad: Sol Mayor - Sol menor

Cifra de compás: 3/4

Nº de compases: 70

Forma: A - B - A´

Intro (1, 9) **A** (10, 37) **Transición** (38, 44) **B** (45,60) **A´** (61, 70)

5.3. Biografía:

- **Pedro José Ramos (1934 – 1990)**

Abogado, catedrático y político tolimense, nacido en Ortega, Tolima el 28 de diciembre de 1934, hijo del músico Zacarías Ramos, miembro durante 15 años de la Banda Departamental del Huila, y su madre Silvia Rivera. Desde temprana edad se inició en sus estudios musicales. Fue excelente ejecutante del tiple y la guitarra.

Su obra como compositor es extensa y cuenta con la mayoría de los aires andinos colombianos: bambucos, pasillos, valeses, danzas, guabinas, rajaleñas, y sanjuaneros. Una de sus primeras composiciones fue el bambuco “Ortegunita”, dedicado a su esposa Melba Caballero, con quien contrajo matrimonio el 6 de agosto de 1966 y de cuya unión nacieron sus dos hijas: Silvia Patricia y Adriana Milena.

De Pedro José Ramos podemos mencionar además, entre otros, los temas “Dígame, ¿Por qué, doctor?”, “Yo estaba quieto en mi rancho”, “¿Qué es Macondo?”, “Me niego a odiar”, “Vivirás mi Tolima”, “Ojalá no crecieras”, “En ti veo a mis viejos”, “Ya es tarde”, “Mi surco”, “Fiesta Real”, “No vuelvas” y “Plegaria de amor”.

5.4. Formas de acompañamiento de la guabina:

Acompañamiento A:



En esta forma de acompañamiento se puede apreciar la ascendencia de los bailes tradicionales europeos, como por ejemplo el vals, el cual empieza con el bajo en figura de blanca, en el primero y segundo tiempo; el acorde de negra en el segundo tiempo, pero variando rítmicamente el bajo, y el acorde en el tercer tiempo haciendo dos corcheas entre bajo y acorde respectivamente, dando a este un movimiento.

Acompañamiento de guabina B:



En esta forma de acompañamiento podemos apreciar una variación melódica en el bajo la cual tiene como función adornar con un paso diatónico y cromático entre las funciones de dominante atónica y viceversa. El uso común de esta variación se puede encontrar alternada con los acordes.

Acompañamiento de guabina C (variación):



La variación de esta forma de acompañamiento es muy similar a la numerada B descrita anteriormente con la diferencia que en el segundo tiempo del primer compas empieza una frase melódica con el bajo la cual deciente desde el quinto grado de dominante (E) hasta el bajo del acorde de tónica (A) haciendo el paso de acorde de dominante hacia tónica con un movimiento mas “movido” al utilizar figura de corchea y semi corchea.

CONCLUSIÓN

- Por medio de transcripciones se logra documentar en partitura los acompañamientos de tres ritmos representativos (bambuco, pasillo y guabina) a principio del siglo XX en Colombia para la guitarra, dando así una visión textual de los ritmos que fueron comunicados como tradición oral. En ese sentido, a lo largo de este trabajo se realizó un análisis musical de cada compas y tiempo de los tres ritmos mencionados anteriormente; donde además se incluye un panorama histórico lo cual permite que sea utilizado como un material de apoyo para personas que se estén iniciando en el aprendizaje del bambuco, pasillo y guabina o que quieran complementar sus conocimientos acerca de estos tres ritmos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, G. (1977). *Compendio general del folklore colombiano*. Ed. 3

Bogotá, Colombia: Instituto de Cultura. Biblioteca básica colombiana. (p. 160)

--- (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Ed. 4. Bogotá, Colombia:

Fondo de promocional de la cultura del Banco Popular. (p. 162)

Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Ed. 4.

Bogotá, Colombia: Fondo de promocional de la cultura del Banco Popular. (p.

162)

Abadía Morales, G. (1996). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá, Colombia:

Editorial Panamericana. (p. 36)

Banco Central de Colombia. (s/f.). *Geografía económica de la región Andina*

Oriental. Recuperado de:

<http://www.banrep.gov.co/es/contenidos/publicacion/geograf-econ-mica-regi-n->

[andina-oriental](http://www.banrep.gov.co/es/contenidos/publicacion/geograf-econ-mica-regi-n-andina-oriental). Consultado el 14 de noviembre de 2017

Bedoya Sánchez, S. (1987). *Regiones, músicas y danzas campesinas*. A contratiempo, Vol 1 (p. 3-5).

Burke P. (1978). *La cultura popular en la europa moderna*. Madrid, España: Ed. Alianza editorial. (p. 43)

Casas, M. V (2013). *Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle. (p. 81, 83)

García, F. (2014) Medellín, Colombia: Recuperado de <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2231?show=full>.

Consultado el 23 de febrero de 2018

Gómez Vignes, M. (1981) Contribución a la escritura del bambuco colombiano. *Revista Quirama*, Vol 6. N° 1. (p. 33-44).

Mazuera, E. (1972) *Orígenes Históricos del Bambuco. Teoría Musical y Cronología de autores y compositores colombianos*. Cali, Colombia: Imprenta Departamental.

Martí, J. (1996). *La tradición evocada: folklore y folklorismo*. Barcelona, España: Departamento de musicología csic. (p. 81-82)

Miñana, C. (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A contratiempo*, vol. 9, (p. 8-11)

Nieto Novoa A. (2001). *Aires y notas colombianos*. Bogotá, Colombia. Ed. Grupo Zamora. (p. 384)

Ocampo López, J. (1990). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. 5 ed. Bogotá, Colombia: (p. 118).

Ocampo López, J. (1993). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ed. Plaza y janes (P. 103)

Portés, H. (1996). El Génesis del bambuco. Colombia: *Revista Universidad del Valle*, Vol. 14, (p.114-123).

Restrepo Duque H. (1986). *A mi cántame un bambuco*. Ed. 3. Medellin. Ediciones autores antioqueños, Vol. 28. (p. 87)

Ruales, C. (2011). Acompañamiento de bambuco [Figura] *Álvaro Ramírez Álvarez obras y arreglos para guitarra basados en ritmos musicales colombianos*. (p. 34). Cali, Colombia.

Samper, J. M. *Musicología en Colombia: una introducción, El Bambuco. Documentos de historia y teoría TEXTOS 5*. Bogotá, Colombia: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia. (p. 57-64)

Valencia, D. (s.f.). Fundaciòn Pro Mùsica Nacional de Ginebra - Funmúsica.

[online]. disponible en:

http://funmusica.org/paginas_menu_principal/biografias/autores_compositores/compositores/pedro_j_ramoss.html. Consultado el 6 de Marzo. 2017.

Vera Vélez, L. (2008). *La investigación cualitativa*. Disponible en:

http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera_investigacion_cualitativa_pdf.pdf Consultado el 15 de marzo de 2018.

Varela A. (1992). *Macías por siempre*. Cali, Colombia. Fundación del artista colombiano. Universidad del valle. (p. 9)

Wong Cruz K. (2004) *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música*. Universidad de Texas, Estados Unidos: Ed. Banco Central del Ecuador.

