

Bambuco y Pasillo en la Guitarra Eléctrica:
Dos Adaptaciones de Música Tradicional Colombiana para el Desarrollo de Cuatro
Técnicas Básicas

Nicolás Serrano Delgado

Trabajo de Grado para Optar por el Título de Licenciado en Música

Director de Trabajo de Grado

Mg. Edwin Betancourth Cardona

Licenciatura en Música

Facultad de Artes Integradas

Seccional Guadalajara de Buga

Universidad del Valle

2025

Agradecimientos

Primeramente, la elaboración del presente trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia. Ellos fortalecen mi vida y me motivan cada día a salir adelante. Me ayudan a ver el mundo del tamaño de una nuez y enfrentarme a él. Este no es un logro individual, sino colectivo: gracias papá, gracias mamá, gracias pato, gracias Lucas y gracias Diego

Seguidamente, agradezco a los profesores de la Universidad del Valle de la seccional Buga, y a mi director de tesis Edwin Betancourth por llevarme más allá de la música; por enseñarme el factor humano que un licenciado tiene que cultivar antes de ser profesional. Los profesores me mostraron el lado humano y social que posee la música, permitiéndome evaluar de manera crítica la educación. También me hicieron entender que todo lo bello que veía, no era más que mi propia nobleza, mi corazón y mi vocación docente que siempre estuvo allí, solo que, como dijo De Saint-Exupéry (2012) “lo esencial es invisible a los ojos” (p. 49).

Por último, quiero agradecer a mis compañeros de cohorte y a los que hice en el camino, porque son las mejores personas que pude conocer en mi vida, los mejores músicos, los mejores licenciados, y hacen parte de mi inspiración diaria. De ellos tomo un pedacito de su esencia y digo con mucho convencimiento, que pude llegar lejos y ver otros horizontes gracias a ellos, pues, en este camino siempre estuve en hombros de gigantes. Gracias a todos.

Tabla de contenido

Lista de tablas.....	5
Lista de figuras	5
Resumen	7
Introducción	8
Contextualización Histórica de la Música Tradicional Colombiana.....	17
Expresiones Musicales en las Regiones de Colombia	18
La Música Tradicional en la Región Andina	21
Músicas de la Región Andina.....	26
Bambuco.....	26
Pasillo	30
Contextualización Histórica de la Guitarra Eléctrica.....	34
La Guitarra Eléctrica y su Presencia en Colombia.....	37
Técnicas Escogidas	39
Hammer-on.....	39
Slide.....	39
Pull-off	40
Bends.....	41
Propuesta de los Ejercicios Desarrollados	42

Ejercicio 1	43
Ejercicio 2	43
Ejercicio 3	45
Ejercicio 4	46
Ejercicio 5	47
Ejercicio 6	48
Desarrollo de las Adaptaciones	50
Hp – Diego Estrada	50
Adaptación del Hp – Diego Estrada	59
No es Tan Fácil – John Jairo Torres de la Pava	66
Adaptación de No es Tan Fácil – John Jairo Torres de la Pava	71
Conclusiones	74
Bibliografía.....	80

Lista de tablas

Tabla 1 <i>Festivales de la región Andina</i>	25
---	----

Lista de figuras

Figura 1 <i>Ritmo de bambuco</i>	28
Figura 2 <i>Ritmo de pasillo</i>	31
Figura 3 <i>Frying pan "la sartén"</i>	35
Figura 4 <i>Gibson ES-150</i>	35
Figura 5 <i>Fender Telecaster</i>	36
Figura 6 <i>Escritura de la técnica hammer-on</i>	39
Figura 7 <i>Escritura de la técnica slide</i>	40
Figura 8 <i>Escritura de la técnica Pull-off</i>	40
Figura 9 <i>Escritura de la técnica Bend</i>	42
Figura 10 <i>Variación de la técnica Bend</i>	42
Figura 11 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Hammer-on</i>	43
Figura 12 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Slide</i>	44
Figura 13 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Slide</i>	46
Figura 14 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Slide</i>	47
Figura 15 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Pull-off</i>	48
Figura 16 <i>Ejercicio propuesto por el autor para el Bend</i>	49
Figura 17 <i>Comparación y selección de los motivos de inicio de sección</i>	52
Figura 18 <i>Identificación del pull-off en la adaptación</i>	53
Figura 19 <i>Identificación del Hammer-on en la adaptación</i>	54

Figura 20 <i>Identificación del slide en la adaptación</i>	55
Figura 21 <i>Identificación del bend en la adaptación</i>	55
Figura 22 <i>Identificación del pull-off en la adaptación</i>	56
Figura 23 <i>Identificación de todas las técnicas en un fragmento de la adaptación</i>	57
Figura 24 <i>Explicación de la repetición del motivo final</i>	57
Figura 25 <i>Identificación de slide en la coda</i>	58
Figura 26 <i>Explicación de la armonía</i>	67
Figura 27 <i>Identificación del slide en la adaptación</i>	68
Figura 28 <i>Identificación del slide en la adaptación</i>	68
Figura 29 <i>Identificación del bend en la adaptación</i>	69
Figura 30 <i>Identificación del pull-off y del hammer-on en la adaptación</i>	70

Resumen

La enseñanza de la guitarra eléctrica se ha desarrollado por medio de los géneros norteamericanos como el rock, funk y jazz; y en el contexto colombiano no ha sido la excepción. En el país, la presencia de la guitarra eléctrica en diferentes géneros, ha brindado un punto de partida a los investigadores y compositores para crear materiales didácticos que permitan la enseñanza de dicho instrumento en géneros ajenos a los extranjeros. Según esto, surge el problema del presente trabajo, y es ¿cómo enseñar de manera gradual técnicas básicas de la guitarra eléctrica desde músicas tradicionales colombianas de la región Andina?

En el presente trabajo se desarrollan ejercicios basados en melodías de algunas músicas tradicionales colombianas de la región Andina, aplicando cuatro técnicas básicas de la guitarra eléctrica: *hammer-on*, *slide*, *bend* y *pull-off*. Dichos ejercicios y las técnicas anteriores se unificarán en un material didáctico que antecederá a dos adaptaciones, facilitando de manera gradual el aprendizaje de dicho instrumento.

Palabras clave: Guitarra eléctrica, bambuco, pasillo, adaptaciones, material didáctico.

Introducción

Aproximadamente desde el 2014 se encontró un interés en Colombia por sistematizar el uso de la guitarra eléctrica en contextos académicos, y se ha incluido la guitarra eléctrica en diferentes músicas tradicionales colombianas de las regiones del país, desarrollando roles como solista y acompañante, parecido al papel que cumple la guitarra acústica en algunas de estas músicas. Se nota así, pues, el interés de incluir este instrumento en dichos formatos, llevando a diversos autores a producir, investigar y diseñar materiales para la guitarra eléctrica a partir de adaptaciones y arreglos de músicas tradicionales colombianas. También afloraron métodos de enseñanza de algunas canciones del repertorio tradicional a este instrumento y su papel como solista, ya sea que esté adaptado desde la bandola; como en el formato típico tradicional andino (bandola, tiple y guitarra), o como acompañante; que viene de la guitarra acústica. Igualmente, se encontraron trabajos de fusión de dicha música con elementos de músicas externas y extranjeras, en las que la guitarra eléctrica es un instrumento tradicional dentro de esta cultura, como sucede en el funk, el rock y el jazz.

Para el presente trabajo se eligieron las obras *Hp*, del compositor Diego Estrada (1936-2011) y *No es tan fácil*, del compositor John Jairo Torres de la Pava (1958), debido a su facilidad de memorizar su reiterativo motivo; además, es posible aumentar gradualmente la dificultad, empleando técnicas como las usadas en la investigación, lo que permite al estudiante avanzar progresivamente en el proceso de aprendizaje de la melodía, para concentrarse en el desarrollo técnico que sugiere el autor.

Adicionalmente, se presentó un reto al momento de definir cuáles serían las obras para adaptar, ya que, varias de estas presentaban una alta exigencia para el intérprete, por lo cual se tuvo en cuenta la duración, la época, el contexto, el carácter, la estructura, la melodía y su tempo como criterio de elección.

Otro reto que se desprende de lo anterior al momento de hacer las adaptaciones, es la unificación del motivo melódico cuando las grabaciones de las piezas son en vivo o no hay una partitura como guía, ya que la interpretación en el contexto tradicional suele variar mucho los aspectos musicales como tempo, melodía, estructura e intensidad.

Al hablar de música tradicional colombiana, se parte de la definición de la etnomusicóloga María Eugenia Londoño, quien la entiende como la capacidad del ser humano de simbolizar la realidad por medio de los sonidos. Según la autora, la música tradicional es una propiedad colectiva y deviene del ámbito social que se transmite de generación en generación, experimentando prácticas esenciales que identifican, diferencian y caracterizan a las mayorías de una sociedad (Londoño, 1988).

Algunos pedagogos musicales han trabajado con repertorio del folclore nacional para la enseñanza e iniciación musical en niños de su país de origen, como es el caso del húngaro Zoltan Kodály (1882-1967), quien hace uso de este repertorio a la vez que los estudiantes aprenden la lengua materna. El método de dicho pedagogo está fundamentado en el canto, que impregna al estudiante constantemente del lenguaje de su territorio; y de la música tradicional, aclarando que esta música es una “manifestación viva de la sociedad y no como pieza de museo desarraigada de su contexto cultural del presente” (Zuleta, 2008).

Debido a esto, varios investigadores han enfocado sus materiales didácticos desde el folclore nacional; lo que sirve como base para el presente trabajo, estableciéndose desde la música tradicional Andina colombiana, y tomando como proceso pedagógico musical la adaptación de obras de esta música para la enseñanza de la guitarra eléctrica.

Según las fuentes consultadas sobre música tradicional colombiana de la región Andina, se encuentra un gran interés por sistematizar e incluir el uso de la guitarra eléctrica en dicha

música y en su formato de instrumentos, pero en cuanto a la enseñanza de habilidades y aspectos técnicos desde la música tradicional hay pocos insumos que ayuden al estudiante a adquirir dichas habilidades desde obras creadas en el marco estilístico de la región Andina. No obstante, sí existen materiales didácticos, como ejercicios, que explican algunos aspectos básicos de la guitarra eléctrica, pero desde otros géneros.

Es así, pues, que la realización de la presente tesis no solo aporta al estudiante una sonoridad familiar para el aprendizaje, sino que deja claro el uso de las técnicas de la guitarra eléctrica desde la adaptación de dos canciones de música tradicional colombiana de la región Andina, las cuales tienen aires de bambuco y pasillo.

Entonces, debido a todo este proceso, surgió la siguiente pregunta: ¿Cómo enseñar de manera gradual técnicas básicas de la guitarra eléctrica desde ritmos tradicionales colombianos de la región Andina?

Dentro de los diferentes antecedentes, se encontraron algunos que son de una gran importancia para la enseñanza de la guitarra eléctrica desde las músicas tradicionales colombianas, que precisamente sirven como punto de partida para el desarrollo de esta tesis. Por ejemplo, la tesis propuesta por Torres Arévalo (2021) “*Adaptación de la guitarra eléctrica en el currulao*” investiga muy bien las músicas tradicionales colombianas del Pacífico sur, donde estudia y escribe tanto los ritmos como las melodías de la marimba, guasá, cununo y bombo para ser adaptados a la guitarra eléctrica. A esta última, en su papel de solista, le diseña ejercicios preparatorios para dejar clara la técnica a usar, y con el papel de acompañante, propone ejercicios y explica su función dentro del conjunto de instrumentos.

Dentro de la región Andina, se encontró la tesis de Rodríguez Melo (2016) “*La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*” en la cual el autor hace un análisis de la forma musical de tres obras reconocidas de dicha región, seguido del

tratamiento que le aplica a la melodía y el énfasis de la técnica *chord-melody*, que consiste en tocar la melodía de una pieza musical con su armonía simultáneamente, la cual emplea doble notas, octavas, y líneas de bajo. Por último, presenta las partituras de las obras con la adaptación y el arreglo listo para su montaje en la guitarra eléctrica.

En el trabajo realizado por Zea Giraldo en el 2018, llamado “*Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: Bambuco-Jazz y Bullerengue-Funk*”, ofrece a los guitarristas que hayan tenido influencia en su formación de música académica y extranjera, el acercamiento a la música tradicional colombiana. El autor hace la fusión de géneros extranjeros como el jazz y el funk, con ritmos tradicionales colombianos como el bambuco y el bullerengue, por medio del análisis de piezas de la región Andina y del Caribe, encontrando elementos característicos distintivos y fusionándolos con algunas técnicas extendidas que se han desarrollado en la guitarra eléctrica; como es el caso de percutir las cuerdas con el dedo pulgar llamada *Slap* y la ejecución de dos o más melodías simultáneas con los dedos de la mano que se ubica en las pastillas, llamado *Fingerstyle*.

Desde la tradición de la música académica europea se encontró materiales de adaptaciones para adquirir habilidades técnicas en la guitarra eléctrica, tomando fragmentos de obras de diversas épocas y estilos musicales. Uno de estos casos es el trabajo de grado de Duque A. (2014), “*Guía para el desarrollo de habilidades técnicas de la guitarra eléctrica a partir de fragmentos de obras de los periodos barroco, clásico y romántico*”, en el cual el autor emplea la simbología básica y necesaria para la lectura en la guitarra eléctrica y la organización progresiva de los ejercicios.

También se encontró a la agrupación Ensamble Tríptico, la cual implementa la bandola en un formato de instrumentos ajenos al contexto tradicional de musical colombiana, proponiendo así, el uso de un instrumento de música tradicional colombiano de la región Andina en un

formato de instrumentos como: el bajo eléctrico, el piano y la batería para la interpretación y composición de obras de dicha región.

Dicho lo anterior, el presente trabajo tiene como objetivo general el diseñar una estrategia que permita el desarrollo de las técnicas básicas de la guitarra eléctrica a partir de la adaptación de dos obras de la música tradicional colombiana de la región Andina. Seguidamente, nacen los siguientes objetivos específicos:

1. Caracterizar la música tradicional colombiana y algunas de sus manifestaciones en las diferentes regiones del país.
2. Contextualizar la guitarra eléctrica en el territorio colombiano y sus orígenes.
3. Diseñar ejercicios para el desarrollo progresivo de las técnicas de la guitarra eléctrica.
4. Adaptar dos piezas de la región Andina que le permitan al estudiante su abordaje de manera progresiva.

Para esto, en el marco teórico se tuvo en cuenta al pedagogo Zoltan Kodály, el cual, extrajo algunos elementos musicales de las canciones tradicionales de su país, y adaptó según el desarrollo del niño en un contexto determinado, logrando establecer una secuencia pedagógica que enfatiza en las canciones folclóricas, las rondas y los juegos (Zuleta, 2008). Este material le facilita al estudiante adquirir el conocimiento por medio de la música tradicional y de manera gradual.

Siguiendo esta misma línea de materiales pedagógicos, el guitarrista eléctrico y director de estudios de guitarra rock del conservatorio de Milwaukee, Wisconsin, Troy Stetina (1963), dejó un gran legado con sus materiales de enseñanza de la guitarra eléctrica en el rock y metal, estandarizando desde 1990 una simbología de escritura para este instrumento y una metodología para el estudio de dicha música, tanto para profesores como para estudiantes, haciendo así, de

manera progresiva, una guía para lograr interpretar las obras que propone en sus materiales. Adicional a esto, divide el papel de la guitarra en líder y rítmica, permitiendo especificar las técnicas a trabajar en cada una y progresar de manera más clara, según comenta Stetina (1990).

De manera paralela, también se resalta que la música tradicional colombiana ha venido esclareciendo su definición gracias a investigaciones de músicos colombianos dedicados a la conservación y rescate del patrimonio cultural como lo es el investigador musical Humberto Galindo (2015), quien ha trabajado con los conceptos de *folclore*, *popular*, *tradicional*, y habla sobre la representación que la música tradicional genera de las comunidades en específico y su riqueza de originalidad que deviene de las prácticas colectivas.

De acuerdo a esto, la música tradicional es representativa gracias a las prácticas colectivas de una comunidad en específico; y esta música también cumple la función de ayudar a entender dicha comunidad y de presentarse a otras o diferenciarse, ya que tienen la responsabilidad de salvaguardar el pasado, presente y futuro de esta comunidad (Morris De La Rosa, 2020).

En concordancia con esto, la música tradicional también se puede considerar música viva y comunitaria, ya que esta música está siempre mutando de acuerdo a la población de su comunidad. Además, esta música proviene de prácticas comunes ancestrales que las facilitan ciertas personas con un rol en específico, como lo son los sabedores y sabedoras quienes poseen el conocimiento, y a partir de su obrar, permiten que la comunidad se vincule a un territorio (Congreso de la República de Colombia, 2022).

Diciendo esto, en Colombia sucede lo mismo debido a su pluriculturalidad. En el país coexisten varias regiones, que las componen diferentes grupos y formatos de instrumentos típicos característicos, marcando la diferencia entre ellas sin dejar a un lado sus prácticas representativas que conservan su cultura. De acuerdo a esto, la región seleccionada para el presente trabajo es la Andina, la cual, comprende de “Valle del cauca, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas. Incluye

las subregiones Viejo Caldas, Suroeste Antioqueño, Valle de Aburrá, Norte, Nordeste Antioqueño, Oriente Antioqueño, Noroccidente Antioqueño cercano, Noroccidente Antioqueño lejano y Bajo Cauca” (Morris De La Rosa, 2020, p. 10).

En algunos de estos territorios, existe la presencia de géneros como el shotis, el bambuco y el pasillo. Dichos géneros, son interpretados en conjuntos instrumentales como las tunas o cuadrillas, las chirimías, el trío instrumental andino y la estudiantina. La guasca, carrilera y parranda utilizan guitarra requinto, acordeón, teclado, guitarras, bajo, raspas y percusiones convencionales. Adicionalmente, coexisten en el mismo territorio otros géneros como la trova antioqueña, el bunde del occidente antioqueño, la guasca, la carrilera y la parranda en los carnavales populares (Morris De La Rosa, 2020). Esto permite observar una parte del diverso panorama de la región Andina.

Ahora bien, dentro del marco legal, se encuentra que el autor Vásquez Rojas (2017) con la ayuda de El Plan Nacional de Música para la Convivencia desarrolló la cartilla “Entre cuerdas” para la enseñanza de la guitarra acústica, la cual cuenta con todo el proceso didáctico y metodológico que necesita un material por parte del ministerio de cultura, desde la postura del ejecutante, pasando por el conocimiento del instrumento, luego los ejercicios introductorios y, por último, la interpretación de obras específicas para una muestra final que sugiere el autor. Este material ejemplifica los intereses legales del ministerio de cultura sobre la enseñanza de la música, y apoya la idea del presente trabajo.

Así mismo, lo que se presenta en este documento se basa legalmente en la definición de música tradicional que brinda el actual gobierno en su proyecto de ley No. 189 de 2022, en la que identifica los roles de las personas que hacen posible la conservación de la cultura, explica qué es la música tradicional para Colombia, y muestra que es posible la vinculación de la comunidad a un territorio en específico (Congreso de la República de Colombia, 2022).

Paralelamente, es importante tener en cuenta que en Colombia, a partir de la Ley 23 de 1982, y con la expedición de la Decisión Andina 351 de 1993, se habla de brindar una seguridad jurídica tanto para los autores como titulares de un derecho de autor o derechos conexos, y esta seguridad, que no es obligatoria sino opcional (Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2022), le da la opción a los compositores de música tradicional colombiana de proteger sus obras del plagio, asegurando así el derecho intelectual sobre una obra inmaterial que produzca alguna cultura del territorio colombiano.

La línea de investigación elegida en el presente trabajo es “Materiales didácticos para la educación musical”, debido a la estructuración del proyecto y la forma de dar respuesta a la pregunta problema. El enfoque metodológico que presenta la investigación es cualitativo, debido a que esta investigación no necesita cantidades de procesos culminados o satisfactorios (López-Cano & San Cristobal Opazo, 2014); lo que requiere es que el estudiante pueda culminar el montaje de las dos adaptaciones con ayuda de los ejercicios introductorios y explicación al detalle de la pieza, sus secciones y la identificación de las técnicas ya trabajadas.

En el primer capítulo se abordó la caracterización de la música tradicional colombiana, con la cual se ponen en discusión algunos inicios de la música tradicional en Colombia, basados en antecedentes etnomusicólogos consultados, permitiendo obtener una parte de la historia de cómo se fue desarrollando esta tradición. Además, se expusieron algunos ejemplos de lo que suena hoy en día en las diferentes regiones del país.

Para el segundo capítulo, se contextualizará los inicios de la guitarra eléctrica en Colombia, como su llegada al país y el rol que cumple en algunos formatos actuales de música tradicional colombiana.

En el tercer capítulo, se diseñaron ejercicios que incluyen las técnicas: el *hammer-on*, el *slide*, el *pull-off* y el *bend*, los cuales sirven de material de preparación para las adaptaciones de propuestas.

Como último capítulo, se realizaron las adaptaciones de las piezas escogidas *Hp* y *No es tan Fácil*, en las cuales se expondrán las técnicas del apartado anterior junto a su explicación pedagógica. Este material cuenta con el cifrado americano para un mejor entendimiento de las piezas y brinda la opción de que el estudiante pueda ser acompañado en su interpretación.

Con la realización de este trabajo, en primera medida, se facilita el acercamiento a la música tradicional colombiana desde la guitarra eléctrica por medio de las adaptaciones realizadas para el instrumento. En segunda medida, se genera una visión más amplia de la guitarra eléctrica en Colombia y se amplía su impacto en el contexto de las músicas tradicionales colombianas. Adicionalmente, permite que el estudiante adquiera, de manera guiada o autónoma, las técnicas necesarias de la guitarra eléctrica presentadas en este documento para interpretar las adaptaciones. De igual manera, el presente trabajo aporta dos piezas al repertorio del estudiante que contienen técnicas fundamentales para el inicio del dominio de la guitarra eléctrica.

Paralelo a esto, los recursos usados en la presente investigación fueron software de edición de partituras como Muscore y Guitar Pro, así como software de edición de imágenes y vectores como Adobe Photoshop. Adicionalmente, para el procesamiento de texto se utilizó el programa Microsoft Word.

Contextualización Histórica de la Música Tradicional Colombiana

Las practicas musicales en Colombia tienen raíces muy antiguas que datan desde la época precolombina. Así pues, desde los aborígenes del territorio se observa, según Perdomo Escobar (1980), en su libro *Historia de la música en Colombia*, que estas manifestaciones partían desde las expresiones del ser por medio de rituales en comunidad que eran acompañados de manifestaciones musicales, bien sea a capella o con acompañamiento instrumental, en los cuales se podían observar rasgos de su comunidad, como lo religioso, la estructura jerárquica y aspectos culturales.

Consecuentemente, en Colombia dichas prácticas se han pasado de una generación a otra, unas por medio de la oralidad y otras por medio de la escritura. Un ejemplo de esto último, fue el pueblo Chibcha, la cual hizo posible su conservación cultural a través del tiempo por medio del desarrollo de la escritura. Perdomo Escobar también muestra que los chibchas materializaron su cultura en figuras rupestres, escritura musical e instrumentación musical, lo que permite dar prueba de que hubo manifestación musical en esta cultura. También permitió la generación de identidad y posterior estudio de la misma.

Las culturas colombianas, por medio de prácticas colectivas, van configurando una identidad que permite distinguirlas de otras comunidades. Tal como lo menciona Humberto Galindo (2015), en su entrevista para el PNMC, “la música tradicional es aquella música que es representativa de unas prácticas colectivas de una comunidad en específico y que tienen un alto componente de originalidad en su producto creativo” (Cinep, 6m25s).¹ Esto nos muestra que las manifestaciones musicales son importantes para estos grupos puesto que, aun sin tener un sistema esquemático europeo, son generadores de identidad y originalidad.

¹ Tomado de <https://www.cinep.org.co/es/musica-tradicional-colombiana-patrimonio-al-ritmo-de-la-pluralidad-d66/>

Por razones económicas, geográficas y políticas, el territorio colombiano se ha dividido por regiones, en las cuales se preserva y fomenta la cultura de sus pueblos ancestrales. Dichos pueblos conservan las pinturas, las poesías, las artesanías, las costumbres y la gastronomía, y aportan al proceso de identidad a cada uno de estos; la música no es una excepción. Cada región de Colombia cuenta con un tipo de manifestación musical particular que es resultado de las prácticas colectivas y comunes de la sociedad o por influencia de otras culturas como la europea. Las regiones que existen en Colombia son seis: Insular, Caribe, Pacífica, Orinoquía, Amazonía y Andina.

El presente capítulo, abordará las músicas tradicionales colombianas y se enfocará en la región Andina, la cual se caracteriza por la variedad de ritmos como el torbellino, la guabina, el sanjuanero, el bambuco y el pasillo. Al final del capítulo nos centraremos en los dos últimos.

Expresiones Musicales en las Regiones de Colombia

La región insular está comprendida por las diferentes islas cercanas a Colombia continental, ubicadas al norte del país en el océano atlántico, llamadas San Andrés, Providencia y Santa Catalina (SINIC, S.f). Representa uno de los lugares más turísticos de Colombia donde hablan tres idiomas, como resultado de sus influencias y contexto histórico: inglés, español y *creole* o criollo; éste último siendo una hibridación de los primeros dos. En estas islas, suenan ritmos europeos mezclados con ritmos antillanos, donde podemos encontrar el reggae, el soca y el chotis. Además, encontramos el calipso, el cual es considerado uno de los géneros más representativos de esta región que, aunque no es originario de estas islas, la comunidad se apropió

de este y es referente de su identidad y cohesión social (Sánchez Aguirre, 2010). El formato instrumental del calipso consta de voces, maracas, guitarra, tináfono,² y la carraca o *jawbone*.³

En el norte del país, hacia el siglo XVI, los negros esclavizados se fugaban de sus esclavistas y se mezclaban con los aborígenes del lugar. Esto desembocó en el sincretismo entre indios y negros que actualmente conocemos (McFarlane, 2018). Adicional a eso, esta fuga significó un problema para la corona dado que España perdía control sobre la población. Se ubica en la parte norte del país desde la Guajira hasta el Cesar (Jáuregui Sarmiento, 2021), donde encontramos los ritmos como la cumbia, el vallenato y el bullerengue. Este último ritmo inicialmente estuvo ligado a las prácticas de la comunidad donde la voz era considerada el “cuerpo armónico del ritmo”, y se hablaba de temas cotidianos como el nacimiento de un ser humano, el trabajo, la cosecha y la lavandería, que posteriormente se convierte en música festiva para las nuevas generaciones con las que amenizan fiestas y eventos. En la zona del Urabá Antioqueño, la mujer o la matrona era la que se inspiraba para crear los cantos, cumpliendo aquí la mujer otro rol importante en la comunidad a parte del de parir y criar a los hijos y de encargarse de las tareas del hogar (Pérez Herrera, 2014). Uno de los formatos instrumentales representativo de esta región es aquel empleado por las músicas de bullerengue, el cual consiste en el tambor alegre o hembra, el tambor llamador o macho, la voz y las palmas que algunas veces se reemplazan por tablas.

La región pacífica, va desde Chocó, que limita al norte con Panamá, pasando por Buenaventura a nivel central, hasta Tumaco, que limita hacia el sur con Ecuador (Jáuregui Sarmiento, 2021). Históricamente, ha estado atravesada por problemas de violencia interna

² Instrumento que consiste en una tina boca abajo, en cuyo centro se amarra una cuerda y es tensada con una vara para cambiar entre diferentes alturas. Comúnmente cumple la función del bajo en la música tradicional de la región.

³ Instrumento musical a partir de una quijada de caballo seca a la cual se le raspan las muelas para dar un efecto parecido al del güiro.

producto del narcotráfico, los grupos al margen de la ley, la delincuencia y la escasez económica, conflictos y problemas que azotan a la región y una realidad que impacta a diferentes grupos sociales (Birenbaum Quintero, 2006). Esta región cuenta con la mayor población afrodescendiente del país, y destacan ritmos como el bunde, el currulao y el abozao. Este último, según Lozano Castiblanco (2015), deriva del vocablo “boza” que hace referencia a cuerdas o amarres en un contexto marítimo, pero a su vez, González Chaverra (2022) dice que deriva de la palabra “aboza”, la cual significa movimiento de caderas hacia los lados. Estas músicas evidencian en su instrumentación una influencia europea, debido a la utilización del clarinete, el redoblante, el bombardino, los platillos, que se mezclan con instrumentos nativos, siendo uno de estos la tambora, la cual ofrece la base rítmica y cubre el registro grave.

Limitando con Venezuela en la cuenca del Orinoco, nos encontramos la región Orinoquía (Jáuregui Sarmiento, 2021). Esta región se expande desde Arauca hasta Vaupés, donde el joropo es uno de sus ritmos más representativos. En este ritmo encontramos dos maneras de cantar, una es la de “canto recio” que es un estilo declamatorio fuerte, prolongando el aire, como si fuera un grito; y la otra manera es más suave, denominado canto “a capella” con marcado acento indígena (Calderón Sáenz, 2015). Además de los instrumentos, este ritmo también lo compartimos con el país vecino, ya que cuenta con bandola llanera, maracas, cuatro llanero, arpa. También se ha añadido el contrabajo y, en los formatos más modernos el bajo eléctrico.

Contando con un 40% del territorio colombiano, lo que la convierte en la más extensa del país, se encuentra la región Amazónica. Esta región se ubica en la parte sur donde convergen varios grupos o comunidades étnicas (Jáuregui Sarmiento, 2021). Una de estas comunidades es la comunidad indígena Nimaira Naimeke Ibiri, “(El jardín de ciencia dulce)”, ubicada cerca de Leticia, en el Cabildo Uitoto del Amazonas Colombiano. Dentro de sus prácticas, se encuentra el

rafue, ceremonia ritual que se hace en la maloca con el fin de generar estabilidad, salud, bienestar y abundancia a toda su comunidad. Uno de los instrumentos utilizados para esta ceremonia es el bastón sonador, el cual es azotado contra la tierra. Este instrumento está construido por una especie de caña llamada carrizo, con una longitud aproximada de dos metros a la cual se le añade un collar de semillas secas que se le denomina *firisai* (García López, 2010).

Por último, se encuentra la región Andina, la cual está rodeada por la mayoría de las regiones del país. Ubicada en la zona de las cordilleras que, a su vez, se comparten con países vecinos como Ecuador y Venezuela. (Jáuregui Sarmiento, 2021) En el siguiente apartado, se abordarán los temas geográficos, históricos y musicales de esta región.

La Música Tradicional en la Región Andina

La región Andina atraviesa todo el país prolongándose desde el Norte de Santander hasta el sur de Nariño (Regiones de Colombia, 2020). En ella se encuentra el punto donde nacen y se dividen las tres cordilleras (occidental, central y oriental), las cuales compartimos con otros países como Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Perú, Ecuador y Venezuela, y contiene una variedad de ecosistemas perfectos donde encontramos páramos, humedales y bosques nublados. (Naranjo, 2020).

Los departamentos que encierra esta región son: sobre la cordillera occidental Cauca, Quindío, Risaralda, Caldas, Antioquia centro oriente de Nariño y del Valle del Cauca, centro sur de Bolívar y del Cesar; en la cordillera central, el Huila y el Tolima; y en la cordillera oriental Cundinamarca, Boyacá, Santander, norte de Santander y parte del noroccidente del Putumayo y del Casanare (DANE, 2005).

Además, existen varias zonas de asentamiento, como lo son el Valle de Aburrá, el cual tiene una amplia concentración de población en Medellín y sus alrededores; el Eje cafetero, llamado así por su actividad principal dentro de la economía y comprende las ciudades de Armenia, Manizales y Pereira. Las otras dos zonas son la región caucana y el altiplano de Nariño atravesados por la carretera panamericana (DANE, 2005).

Esta región es sumamente importante debido a su riqueza en pisos térmicos, pues esta posee una gran variedad de ecosistemas que permiten la producción de cultivos en una misma zona y nutrir, por ende, la flora y fauna del país, debido a su gran cantidad de agua y energía que generan. Además, en los andes colombianos están ubicadas las turberas, un tipo de humedal con suelo orgánico el cual se acumula y se forma por miles de años para descomponerse lentamente, captando y filtrando el carbono en el planeta; es decir, ayuda contra el cambio climático desde su misma naturaleza. Hay que tener en cuenta que estas turberas ubicadas en Colombia son las que más carbono filtran (Naranjo, 2020). Esta biodiversidad también aporta a la economía local e internacional, ya que es una región que cuenta con una gran cantidad de productos de exportación en el país como lo son el café, el aguacate, las flores, el banano, el cacao y la caña de azúcar (CLAC, 2017).

Toda esta connotación que los músicos perciben de la región, es musa para sus composiciones y los lleva a plasmar la importancia de la región en dichas obras. Se aprecia, por ejemplo, en la obra del ibaguereño Rafael Godoy *Soy colombiano* (1960), ese sentir patriótico por su tierra natal, la admiración y la elección de productos propios del territorio antes que los extranjeros. Un bambuco que, desde entonces, se convirtió en una de las canciones más significativos e identitarios del país: “A mí deme un aguardiente, un aguardiente de caña, de las cañas de mis valles y el anís de mis montañas...” (Godoy, 2010, 0m21s).

Luego de la segunda guerra mundial, Colombia vivió una época de profunda violencia, donde dos bandos asediaron e intimidaron a cualquiera que no perteneciera a su partido político. Se concentraban en ganar el poder del estado colombiano y su epicentro más notable fue en Bogotá, Cundinamarca y sus alrededores, sin embargo, también impactó al oriente de la región, como, por ejemplo, Ibagué. La música de este contexto dejaba ver la realidad que vivían los habitantes del territorio aledaño a la capital. Denunciaban y exponían a actores y grupos protagonistas del momento, como la obra del nortesantandereano Arnulfo Briceño *A quien engañas abuelo* (1970), interpretada por el dueto Silva y Villalba, la cual relata el desdén que siente una víctima de dicho conflicto y la incertidumbre que vive.

Para los músicos esto es muy importante, ya que este contexto de violencia impacta al ser humano con la música y en su manera de relacionarse. Según Franco Duque (2005), que habla sobre las categorías del desarrollo de la música popular tradicional, la primera de ellas es el ámbito informal, familiar, espontáneo, en la cual, este tipo de situaciones se convertían en historias que servían de inspiración para las composiciones que resultaban de prácticas cotidianas. Esto se desarrollaba en las familias como medio de dispersión y resiliencia por la situación que acontecía.

El compendio instrumental de la región es amplio, pero a su vez contiene instrumentos que se comparten con otras regiones, producto de la colonización y que hacen parte de los diferentes formatos que se dieron y se mantienen vigentes en la zona como los cuartetos, los tríos, los duetos, las bandas y las orquestas (Franco Duque, 2005). Pero quizá el formato más representativo de la región es el denominado trío típico de cuerdas, el cual consta de bandola,

tiple y guitarra, todos en construcción de madera.⁴ También se observan las maracas, el güiro, las cucharas⁵ y el bongó.

Estos instrumentos se emplean en los diferentes géneros que están presentes en la región Andina como lo son la contradanza, los gallinazos, la parranda, el merengue, el paseo paisa, el chotis, las vueltas antioqueñas y la rumba criolla. Más hacia el oriente, también encontramos otros ritmos: rajaleñas, foxtrot, guabina, san juanero, porro, vals, torbellino, pasillo y bambuco.

Todas estas manifestaciones musicales han sido acogidas por diferentes entornos masivos como los festivales que, en un principio, buscan promover y visibilizar estos ritmos para el resto del país o del mundo. Dentro del variado repertorio de festivales que posee el territorio colombiano, se encuentra uno de los más importantes del país que sus ritmos más célebres son el pasillo y el bambuco, y es el Festival de Música Andina Mono Núñez, que se celebra desde 1975 en el municipio de Ginebra, Valle del Cauca. Este festival inicia como un festival organizado por las religiosas Sor Virginia y Sor Aura, el cual tiene un éxito total en la localidad y posteriormente se le asigna el nombre de Mono Núñez haciendo referencia al bandolista Benigno Nuñez Maya, bandolista y compositor, haciendo de él un símbolo de música local (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, 2018).

Otros festivales de la región que se celebran son los siguientes:

⁴ La bandola tiene cuerdas metálicas con seis órdenes pares de cuerdas en las cuales una de ellas está afinada una octava por encima para dar ese toque característico brillante del instrumento cumpliendo la función de melodía principal. El tiple consta de cuatro órdenes tríos donde dos cuerdas están afinadas una octava por encima de la principal y cumple la función generar un colchón rítmico. Este instrumento comparte similitud con el tres cubano y el cuatro puertorriqueño. Y la guitarra consta de seis cuerdas sin grupos que cumple la función de ritmo, pero también de bajo.

⁵ Este instrumento consta de dos cucharas tocándose de lado opuesto la una con la otra y que inicialmente surgen como un cotidiáfono para posteriormente convertirse en un idiófono de choque o de percusión.

Tabla 1*Festivales de la región Andina*

Festival	Lugar
Festival Bandola	Sevilla, Valle del Cauca
Festival de la trova “Orquídea de Oro”	Medellín, Antioquia
Pamplonilla la loca, un encuentro con lo nuestro	Pamplona, Norte de Santander
Festival Nacional de música Andina colombiana “Rodrigo Mantilla”	Pamplonita, Norte de Santander
Festival departamental de escuelas de formación artística.	Labateca, Norte de Santander
Encuentro nacional del torbellino y las danzas tradicionales	Tabio, Cundinamarca
Concurso de duetos “ciudad de cajicá”	Cajicá, Cundinamarca
Festival nacional del pasillo colombiano homenaje a los hermanos Hernández	Aguadas, Caldas
Concurso Nacional de la canción Andina colombiana “Zue de oro”	Sogamoso, Boyacá
Convite nacional de música campesina “Cuna carranguera”	Tunjicá y Ráquira, Boyacá
Festival Colombia al parque	Bogotá, Cundinamarca
Festival Antioquia le canta a Colombia	Santa Fe de Antioquia
Festival infantil de música colombiana Colombia Canta y encanta	Medellín, Antioquia
Festival Hato viejo cotrofa	Bello, Antioquia
Encuentro nacional de estudiantes “Héctor Cedeño”	Tuluá, Valle del Cauca
Festival del mate y del guarapo	Tuluá, Valle del Cauca
Festival nacional de música colombiana	Ibagué, Tolima
Festival nacional del bunde “Gonzalo Sánchez”	Espinal, Tolima

Concurso nacional del Bambuco	Pereira, Risaralda
Festival nacional infantil de música colombiana hormiga de oro	Bucaramanga, Santander
Festival nacional universitario de música instrumental de la región Andina colombiana	Seccional Bucaramanga de la UPB, Bucaramanga
Concurso nacional de duetos “Hermanos Moncada”	Armenia, Quindío
Festival nacional infantil de música Andina colombiana “Cuyabrito de Oro”	Montenegro, Quindío

Nota: Elaboración propia a partir de la página web <https://festiandina.com/festivales-3/>

Músicas de la Región Andina

Bambuco

Los orígenes del Bambuco se remontan al periodo de conquista y colonia de América. Este ritmo, resulta como producto del sincretismo cultural de tres “razas” en el territorio colombiano, como enuncia Linares Vargas (2014), que, al llegar los españoles con los negros esclavizados, se mezcló el ritmo “gozoso” de los españoles, la percusión de los negros y la “acentuación” indígena muy característica de esta comunidad nativa.

Esta manifestación pasó por un proceso de despojo de elementos ancestrales, que así fueron llamados por quienes lo practicaban, como el uso de instrumentos de percusión y flautas no temperados, estructura formal libre, temáticas ambientales que posteriormente adquirió nuevas características como la escritura para diferentes formatos instrumentales, entre ellos el piano, grupo de cuerdas pulsadas, estructura binaria o ternaria y una migración al salón de conciertos. (Bernal, S.f).

Con el pasar del tiempo, la riqueza melódica, armónica y rítmica de este aire, servía de motivo e inspiración a los militares en sus batallas por la protección de la patria. Como lo

Menciona López Cely (2023), el bambuco como práctica tradicional se remonta siglos atrás dentro de las bandas militares; su función principal era la de inspirar a los soldados que participaban en las batallas por la independencia, y se interpretaba con instrumentos de viento y percusión.

Continuando con esta línea, en las fuentes consultadas se encuentra registros de que Pedro Morales Pino y Manuel María Párraga son los pioneros en escribir dicho aire en partitura. Por un lado, para Rodríguez Cufiño (2019), el origen escrito del bambuco se le atribuye al compositor y arreglista Pedro Morales Pino, cuya primera obra escrita en aire de bambuco *Cuatro preguntas* (1913), refleja las influencias de la músicas campesinas y tradicionales y que, además, se encuentra escrita en un compás de 3/4. Debido a la formación académica del compositor, y su interés en divulgar las músicas tradicionales, logró introducir esta música en escenarios de concierto, en espacios académicos, y divulgarlo por medio de partituras. Esto le permitió a Morales Pino, en buena medida, convertirse en un exponente fundamental en la música tradicional Andina colombiana.

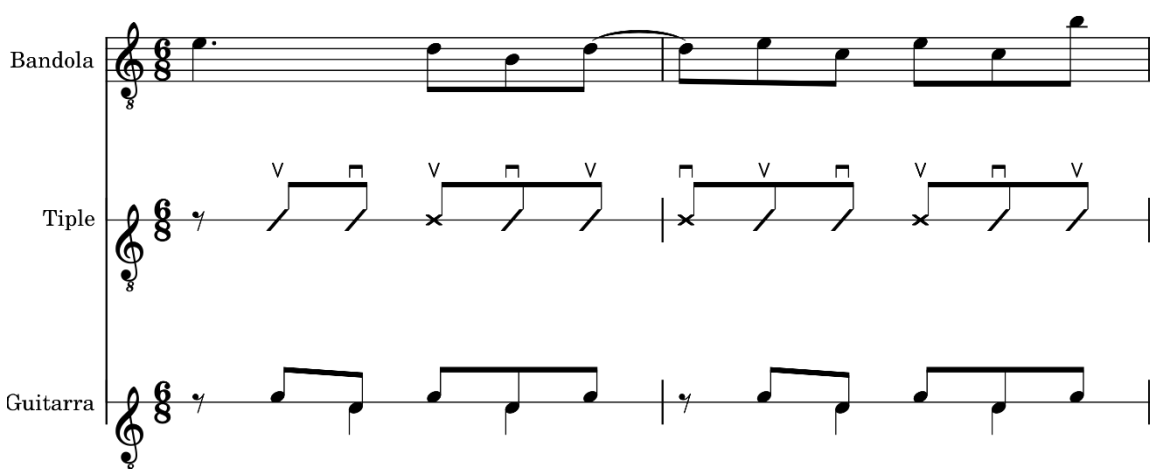
Por otro lado, se encuentra que antes de que Morales Pino escribiera bambucos, ya hubo un primer compositor que intentó sistematizar esta música: el pianista venezolano Manuel María Párraga (1826-1895). Con su pieza para piano titulada *Bambuco*, fue quien sentó un precedente importante en dicha sistematización, constituyéndose en una de las primeras obras escritas y reconocidas como bambuco de concierto (Perdomo Escobar, 1980).

Dentro de la instrumentación tradicional es habitual encontrar la guitarra, el tiple, la bandola y algunas veces las maracas, dependiendo del lugar en el que se esté tocando.

La guitarra cumple la función del bajo. Esta acompaña a la melodía por medio de notas graves con un patrón que está en división ternaria, generando una amalgama característica del género. El tiple da el ritmo y comúnmente se le conoce como la percusión de las cuerdas, debido a la semejanza de su timbre con la percusión. La bandola, por su parte, lleva la melodía principal de la obra.

Figura 1

Ritmo de bambuco



Nota: Elaboración propia, inspirado en la cartilla Entre pasillos y bambucos del PNMC

El bambuco fue escalando poco a poco hasta convertirse en un ritmo emblemático de Colombia. Por ejemplo, lo escuchamos en las voces de Silva y Villalba con la obra *El regreso* (1960), del compositor Efraín Orozco, que va configurando un aire con sentimiento nacionalista. Posteriormente, se evidencian aportes académicos, como el desarrollo de la armonía, con el trabajo del compositor contemporáneo Ancizar Castrillón en el bambuco *A cambio* (2008). O agrupaciones de la región andina como Ensamble Tríptico, el cual fusiona elementos musicales del bambuco con recursos del jazz y del rock, a su vez que incluyen instrumentos de contextos ajenos como la batería, el bajo eléctrico y los sintetizadores.

Aunque el bambuco aparece en toda la región Andina colombiana, este aire presenta rasgos muy particulares dependiendo del territorio o comunidad donde es ejecutado, sea por medio de variaciones en sus letras, en su melodía, en su instrumentación o en su armonía. Como ejemplo, podemos tomar dos bambucos de regiones diferentes como son los casos de *Bochica* y *La guerrillera*. La primera, *Bochica* (s.f.), del compositor santafereño Francisco Cristancho Camargo (1905-1941), oriundo del departamento de Cundinamarca, está inspirada en el mito del dios que llegó al pueblo a dejar enseñanzas y que se replicarán para el sostenimiento de dicha comunidad. En las fuentes consultadas se encontró que la melodía, por lo general, era interpretada por la bandola u otro instrumento, mientras que la guitarra junto con el tiple, hacían el bajo y el acompañamiento armónico. Como ejemplo, el trio Morales Pino presenta en el formato tradicional típico de cuerdas pulsadas (bandola, tiple y guitarra) su arreglo para dicha obra, nutriendo a la pieza al incorporar la flauta traversa que, si bien no pertenece a este formato tradicional de cuerdas, les agrega variedad tímbrica a las grabaciones de este trío.

La otra pieza, titulada *La guerrillera* (1968), fue compuesta por Leonor Buenaventura (1914-2007), más conocida como la novia de Ibagué. Este bambuco está compuesto para voz, y se destaca su letra en la que denuncia una situación muy común de violencia causada por el reclutamiento forzado de los grupos al margen de la ley. En éste, encontramos un formato instrumental variado como guitarra, trompetas, órgano y bajo.

Teniendo en cuenta estas dos piezas, se entiende que el bambuco es un género tan amplio que permite un amplio número de manifestaciones, formas, temáticas, armonías e instrumentación. Lo que permite observar tanto las similitudes como las diferencias que presenta un territorio por medio de las expresiones culturales como es la música.

Pasillo

El pasillo, al igual que el bambuco, es uno de los ritmos tradicionales más representativos de la región Andina colombiana. Si bien, los inicios de la escritura del pasillo también se le deben a Pedro Morales Pino, existe poco debate sobre su procedencia, pues al ser descendiente directo del vals europeo, ha sido más sencillo tener un rastro histórico de sus inicios. Como lo menciona Montalvo López & Pérez Sandoval (2006), con la llegada del vals europeo y su apogeo en el territorio colombiano, surge el vals colombiano.

Adicional a esto, se encuentra que el pasillo es una reinterpretación del vals permeado por las situaciones que acontecían en dicha época, y una de las características que adquirió el pasillo, era la de acelerar las secciones de la pieza para diferenciarse del vals (Rodriguez Melo, 2016), por lo que no sería una hibridación de ritmos europeos y nativos indígenas que convergen en un nuevo aire proveniente de un sincretismo cultural, sino una adaptación de un género extranjero.

Cabe resaltar que, en este periodo el nacionalismo estaba en furor, por lo que la nación buscaba una identidad que la representase y que pudiera definirla. Como resultado, el pasillo pasa por todo este proceso de aceleración de sus partes y se permea de todas las ideologías políticas, culturales y religiosas que mueven el país; dando como resultado un vals más rápido y con sentimiento nacionalista.

En este ritmo se encuentra el uso de los instrumentos ya mencionados como la guitarra, el tiple y, la bandola. La guitarra aporta los sonidos graves con una configuración rítmica de corchea y negra, las cuales generan una síncopa en el ritmo. El tiple aporta el ritmo constante de esta música, además de su tímbrica brillante, y la bandola interpreta la melodía principal de la obra.

Figura 2*Ritmo de pasillo*

Nota: Elaboración propia, inspirado en la cartilla Entre pasillos y bambucos del PNMC

El pasillo, como el vals, se escribe en compás de 3/4, y ha estado ceñido a una escritura mucho más académica que otros ritmos de la región. El uso de las cucharas puede variar según el lugar en donde se interprete el ritmo, ya que no en todos los departamentos y ciudades se emplea este instrumento. Dos de los duetos más representativos de la región Andina fueron Garzón y Collazos, interpretando obras como *No Vuelvas* (1981) de Pedro J. Ramos, *Acibar en los labios* (1992) de Jorge Villamil, y el dueto Silva y Villalba interpretando obras como *Soñar contigo* (1991) de Jorge Villamil y *Viejo Tolima* (1993) de Rodrigo Silva Ramos.

Este aire, ha sido asociado a la tristeza y la melancolía, pues, como comenta Hernández (2013), se debe a que “la significación musical tiene una dimensión social y una dimensión histórica” (p. 2), es decir, el significado que se le da a lo musical, está compuesto la sociedad y el contexto histórico que lo antecede. Esto es debido a los significados que se extraen de la sociedad y que posteriormente se transmiten de generación en generación.

Esta “significación musical” que menciona Hernández (2013) se puede ver ejemplificada en un pasillo por medio de los siguientes elementos:

1. Tonalidad menor: la pieza está en tonalidad menor.
2. Dominantes secundarias: En su parte B añade dominantes secundarias al círculo armónico anterior o a otro que el compositor defina.
3. Letra melancólica: La letra de la pieza habla sobre temas que evocan tristeza, como el abandono, la soledad, la ensoñación, el desamor.
4. Sucesión de grados 7-5-4-3: Es decir, que la melodía llega a un punto en específico y al devolverse, pasa por estos grados (p.2).

Se puede apreciar este sentimiento de melancolía en una de las referencias que da Hernández y es la pieza *Lágrimas* (2005), del compositor Álvaro Dalmar (1917-1999), bogotano que participó en Hollywood para Columbia Pictures componiendo música para películas y documentales. Esta pieza, además de estar en tonalidad menor, genera expectativa tras usar dominantes secundarias, con las que construye un ambiente melancólico. Aunado a lo anterior, la melodía usa el elemento mencionado de los grados 7-5-4-3 con la letra: “ya ni siquiera en sueños piensas en mí”, lo que refuerza el tópico melancólico del que habla Hernández.

Por la misma línea, se encuentra la pieza de Julio Flórez (1867-1923), poeta y compositor chiquinquireño, que se titula *Mis flores negras* (1903), en la cual se puede identificar este mismo recurso estilístico de los grados en la melodía. Este sentimentalismo no lo logra conseguir por medio de la progresión de dominantes, sino que lo consigue con el término de frase, donde la melodía reposa sobre el grado tres y refuerza esa sensación de melancolía, con la letra que dice: “brotan entumecidas mis flores negras”

Con la contextualización de la música tradicional que hasta aquí se ha presentado, se da un pequeño pincelazo de los inicios o antecedentes que existen sobre la música tradicional en territorio colombiano y algunos ejemplos que vivencian el contexto social, las prácticas comunes, la cosmovisión y problemáticas de violencia como el reclutamiento forzado. Esto da pie al siguiente capítulo, en el que contextualiza la guitarra eléctrica desde sus inicios, su llegada a Colombia y su papel en la música tradicional colombiana.

Contextualización Histórica de la Guitarra Eléctrica

Los inicios de la guitarra eléctrica parecieran estar anclados a la guitarra española existente desde siglos atrás. Sin embargo, la guitarra eléctrica viene de la “Frying pan” o la “Sartén”, una fusión del diseño de la guitarra utilizada en Hawaii⁶, y la tecnología implementada para permitir su amplificación y posibilitar la participación en los formatos instrumentales en Estados Unidos como los formatos de jazz.

El primer registro de guitarra eléctrica es otorgado al ingeniero de la empresa Gibson, llamado Lloyd Loar (1886-1943), quien en 1923 desarrolló un prototipo de micrófono para la guitarra. Casi una década después, la empresa Rickenbacker, que contaba con el inventor George Beachamp, desarrolló otro tipo de micrófono que consistía en imanes que encerraban las cuerdas como una herradura, generando un campo electromagnético y haciendo que la vibración de la cuerda se convirtiera en una señal eléctrica que luego se llevaría a un amplificador, recibiendo el nombre de “Frying pan” (Bellido, 2011).

⁶ Este tipo de guitarra estaba en Estados Unidos desde 1900. Por su facilidad de aprendizaje tuvo gran auge y acogida por los intérpretes y docentes, pues se tocaba de manera horizontal en el regazo con un pequeño tubo de metal creando un efecto de glisando. (Historia de la guitarra eléctrica - Capítulo 5. Rickenbacker Frying Pan [La sartén], 2014).

Figura 3

Frying pan "la sarten"



Nota: Imagen extraída de <https://guitarrista.com/noticias/guitarras/historia-de-la-guitarra-el%C3%A9ctrica-cap%C3%ADtulo-5-rickenbacker-frying-pan-la-sart%C3%A9n>

Posteriormente, la empresa Gibson lanza en 1936 su guitarra Gibson ES-150, Electric Spanish, con un costo de \$150 dólares (Manuel López, 2015), para convertirse en el primer modelo de guitarra eléctrica con forma de guitarra española en tener éxito comercial.

Figura 4

Gibson ES-150



Nota: Imagen extraída de <https://www.cutawayguitarmagazine.com/gibson-es-150/>

Hacia 1952, Leo Fender (1909-1991), inventor y luter, lanzó al mercado una guitarra eléctrica que más adelante llamaría Telecaster, equipada con dos micrófonos. Desde entonces, otras marcas, que a la par estaban desarrollando sus propias versiones de amplificación de sonido, se basaron en estos modelos exitosos para su comercialización (Multison online, 2024).

Figura 5

Fender Telecaster



Nota: Imagen extraída de https://www.rockandchange.com/page-blog-post.php?id_post=7

Según la organología, se dice que la guitarra eléctrica es considerada un instrumento cordófono electro-acústico, debido a que su construcción permite la transformación del sonido en una corriente eléctrica, que luego se procesa por un amplificador (MIMO Consortium, 2011), conservando la afinación de la guitarra acústica, y haciendo uso de cuerdas metálicas o de aleación, brindando un timbre más brillante. Adicionalmente, debido al desarrollo de la amplificación del sonido, ha sido posible modificar la señal de este instrumento llegando a crear

efectos para la guitarra eléctrica, con los cuales, el guitarrista puede generar una amplia gama de sonidos. Algunos de estos son: *delay*, *chorus*, *trémolo*, *booster*, *overdrive*, *distortion* y *wah* (Alonso & Rodríguez, 2014).

La Guitarra Eléctrica y su Presencia en Colombia

La guitarra eléctrica ganó popularidad en Colombia a partir de las bandas de rock y funk emergentes en la década de 1960. Algunas de estas agrupaciones, como The Speakers (1962), The Flippers (1964) y Génesis (1970), fueron las primeras bandas comerciales en usar dicho instrumento en Colombia. Dichas bandas utilizaron la guitarra eléctrica en sus composiciones, pues vieron en este instrumento un medio crucial para la exploración sonora y la psicodelia o “contracultura” que, como lo dice Vásquez López (2020), estaba en auge en ese momento.

En la misma década, en 1961, comienzan las grabaciones del primer álbum de jazz grabado en Colombia, por el clarinetista español Louis Rovira (1917-1990) y su sexteto llamado Louis Roviera – Sextet, del cual hizo parte el guitarrista antioqueño León Cardona (1927-2023), quien interpretaba la guitarra eléctrica (Aguilera, Garay, Monsalve, & Vega, 2011); por lo que, aparte de haber sido el primer álbum de jazz grabado en Colombia, también sería el registro de una de las primeras músicas interpretadas en el país con la guitarra eléctrica.

Posterior a esto, a partir de 1974, el guitarrista Gabriel Rondón (1942-2012), luego de una búsqueda, experimentación y aplicación de técnicas y recursos en la guitarra eléctrica, aporta elementos del jazz a las músicas tradicionales colombianas en la guitarra eléctrica, además de también incluir en sus discos composiciones con influencia extranjera como son los boleros, el bossa, el pop y la salsa (Grijalba Ruiz, 2011).

En la actualidad, el desarrollo de la guitarra eléctrica y sus pedales para modificar el sonido, ha influido incluso a bandolistas como el del Ensamble Tríptico de Bogotá, el cual hace uso de efectos de guitarra eléctrica en la bandola, la cual también ha pasado por un proceso de amplificación usando los micrófonos mencionados anteriormente

Otro ejemplo es la agrupación de Cundinamarca San Miguelito, quienes interpretan su repertorio tradicional de música carranguera con un cuerpo instrumental de tiple y el requinto, añadiéndole percusión latina, batería y guitarras eléctricas (Radio Nacional de Colombia, 2017), empleando también una fusión de géneros que empiezan a definir nuevas sonoridades para la música tradicional del altiplano cundiboyacense.

Técnicas Escogidas

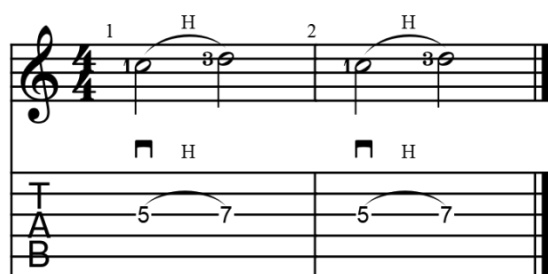
A continuación, se procederá a explicar las cuatro técnicas de guitarra eléctrica elegidas para desarrollar este trabajo: *hammer-on*, *slide*, *pull-off* y *bend*. Seguido a esto, se expondrán ejemplos de las mismas, en formato de partitura con tablatura; esta última está ligada a los procesos de enseñanza de la guitarra eléctrica, haciendo más sencilla su lectura y aprendizaje.

Hammer-on

El *hammer-on*, que traduce “martilleo”, es una técnica que se emplea en la guitarra eléctrica para ligar dos o más notas, donde solamente se articula la primera, y las demás son producto del golpe del dedo de la mano que digita contra la cuerda. Su nomenclatura es la *H* (Stetina & Burton, 1987), y se ubica encima de la ligadura de las notas:

Figura 6

Escritura de la técnica hammer-on⁷



Slide

El *slide* o “desplazamiento” es una técnica que permite tocar una nota y llegar a otra por medio del desplazamiento de la mano izquierda (Stetina & Burton, 1987) en la misma cuerda y que, además, genera un efecto de glisando. Su escritura en el pentagrama consiste en una ligadura de

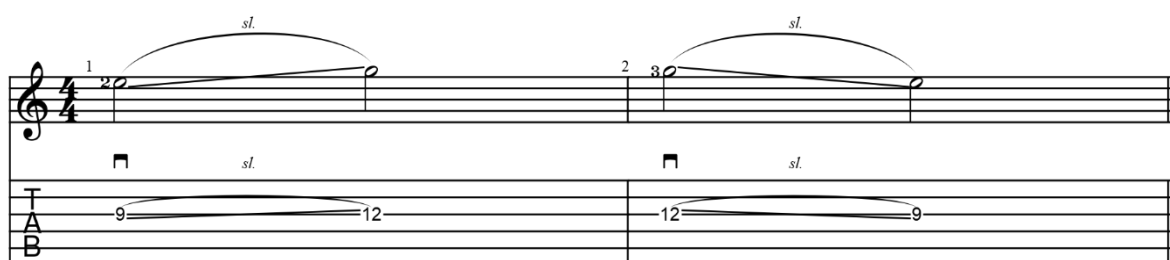
⁷ Teniendo en cuenta la séptima edición de las normas APA, las figuras que se encuentren sin declaración de derechos de autor se consideran figuras de elaboración propia.

expresión con la sigla *sl* encima, y aunque se puede emplear con cualquier dedo de la mano izquierda, se practica inicialmente usando los dedos 2 y 3 para desarrollar control y precisión.

En el siguiente ejemplo se observa la escritura de esta técnica y las posibilidades que nos ofrece como, por ejemplo, que sea ascendente o descendente, y que sea de uno, dos o más trastes. En este caso es un *slide* de tres trastes:

Figura 7

Escritura de la técnica slide

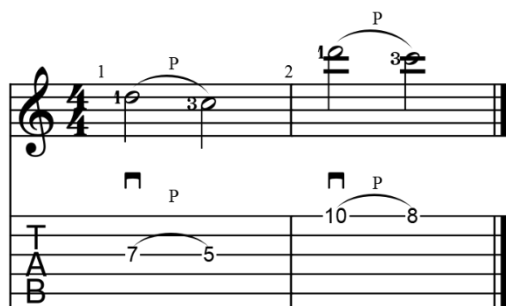


Pull-off

Esta técnica traduce tirón, y en su escritura se usa la letra “P” como abreviatura. Esta técnica es la opuesta al *hammer-on*, puesto que se retira el dedo en un movimiento descendente, para que suene la segunda nota. En esta técnica vamos a emplear los dedos 2, 3 y 4 (Stetina, 1996):

Figura 8

Escritura de la técnica Pull-off



Bends

Los *bends* o “estirones” son el proceso de alterar la frecuencia de una nota al estirar la cuerda, es decir, permite aumentar la frecuencia de la nota estirando la cuerda lo suficiente para llegar a una de las notas más cercanas, como de un traste o medio tono ($1/2$), o dos trastes o un tono (1), que son los tipos de *bends* más comunes. Sin embargo hay más tipos de *bends* como de tres trastes o tono y medio ($1\ 1/2$), y más allá (Stetina & Burton, 1987). Esta técnica favorece a la interpretación, generando un discurso más expresivo a la hora de interpretar la pieza. Se decidió emplear los dedos 2 o 3 en la presente técnica, para facilitarle al estudiante que se inicia en esta técnica y no generar dolores en la mano que los ejecuta, ya que estos dedos presentan mayor fuerza y apoyo en la mano.

Para trabajar los *bends*, en primer lugar, es necesario tener la referencia de la nota a la que queremos llegar; en segundo lugar, una vez obtenida la referencia, se toca uno o dos trastes atrás, según lo necesario, y se procede a hacer el estirón afinando la cuerda hasta conseguir llegar a la nota deseada. Para esta técnica, es necesario que el estudiante desarrolle la habilidad auditiva de identificar que la nota llegue al tono deseado:

Figura 9*Escritura de la técnica Bend*

Una vez se logre obtener la referencia auditiva, se puede variar el ritmo del ejercicio anterior y aplicarlo en otra cuerda, como se puede ver en la figura 10:

Figura 10*Variación de la técnica Bend*

Propuesta de los Ejercicios Desarrollados

Teniendo en cuenta las anteriores técnicas, se desarrollaron ejercicios específicos inspirados en piezas con ritmo de bambuco y pasillo. Estos ejercicios facilitan al estudiante el conocimiento del mástil, desarrollo de fuerza, dominio del desplazamiento a través del mástil, desarrollo de agarre para los *bends*, coordinación y agilidad en ambas manos.

Ejercicio 1

En el siguiente ejercicio, se tomó parte de la melodía del coro del pasillo *Y lo peor de todo* (1994) del compositor Ancizar Castrillón, donde se analizó la melodía y se encontró que, al moverse ascendentemente por grados conjuntos, es ideal emplear el *Hammer-on* con los dedos 3 y 4 para desarrollar la fuerza necesaria y dejar el dedo 1 como un punto de apoyo:

Figura 11

Ejercicio propuesto por el autor para el hammer-on

The figure displays two systems of musical notation for a guitar exercise. Each system consists of a treble clef staff, a bass staff, and a fretboard diagram below the bass staff.

System 1:

- Treble Staff:** Starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G4 (finger 1), an eighth note A4 (finger 3, hammer-on), a quarter note B4 (finger 4, hammer-on), a quarter note C5 (finger 3, hammer-on), a quarter note D5 (finger 2), a quarter note E5 (finger 4), a quarter note F5 (finger 3), and a quarter note G5 (finger 4).
- Bass Staff:** Shows fret numbers 10, 12, and 13 for the first three measures, and 13, 13, 13, 12, and 13 for the next five measures.
- Fretboard Diagram:** Shows the fretboard with fingers 1, 3, and 4 indicated for the first three measures, and fingers 2, 4, 3, and 4 for the next five measures.

System 2:

- Treble Staff:** Starts with a 3-measure rest, followed by a quarter note G4 (finger 1), an eighth note A4 (finger 3, hammer-on), a quarter note B4 (finger 4, hammer-on), a quarter note C5 (finger 1), a quarter note D5 (finger 4), a quarter note E5 (finger 3), a quarter note F5 (finger 2), and a quarter note G5 (finger 3).
- Bass Staff:** Shows fret numbers 13, 10, 12, and 13 for the first four measures, and 12, 10, 12, 11, and 12 for the next five measures.
- Fretboard Diagram:** Shows the fretboard with fingers 1, 3, and 4 indicated for the first four measures, and fingers 4, 3, 2, and 3 for the next five measures.

Ejercicio 2

En este caso, se tomó de referencia la pieza *Reflejos* (1890 - 1926) del compositor Pedro Morales Pino, una pieza en ritmo de pasillo, donde se aplica el *slide*, por ejemplo, en la tercera cuerda donde se ejecuta la nota E y seguidamente se desplaza hasta la nota C#, que en la guitarra va desde el traste nueve hasta el traste dieciocho, recorriendo un intervalo de sexta mayor y requiriendo un desplazamiento amplio, donde la mano cambia de posición y necesita llegar con

certeza y agilidad. Este ejercicio, precisamente trabaja esa agilidad y precisión, ya que debe de moverse de un punto a otro con una sola ejecución.

El intervalo anterior de sexta mayor es el intervalo más amplio que se verá en el ejercicio, y el más pequeño será de una segunda mayor. En la guitarra, estas distancias van desde el traste nueve hasta el traste once, como lo vemos en el compás uno y dos del siguiente ejemplo. Esto ayuda a desarrollar una consciencia del movimiento para desplazarse con seguridad en diferentes zonas del diapasón. Para este ejercicio, se modificó el ritmo de la melodía acortando las notas más largas con el propósito de darle fluidez y agilidad al ejercicio. Además, se le agregó la digitación de la mano izquierda y el piqueteo de la mano derecha; este último es la dirección en que se ejecuta el pick; este último, por lo general, se construye con un material sintético delgado en forma de gota y permite pulsar las cuerdas en dicha mano:

Figura 12

Ejercicio propuesto por el autor para el slide

The musical score is for a guitar slide exercise in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The melody is written in the treble staff with fingerings (1-4) and slurs. The guitar tablature shows fret numbers (9, 11, 18, 10, 9, 7, 5, 7, 9, 14) and slide techniques (sl., V). The exercise focuses on moving between different zones of the fretboard with precision and fluidity.

Ejercicio 3

De igual manera, se tuvo en cuenta el bambuco del compositor Rafael Godoy titulada *Soy colombiano* (1960), en la que se decidió emplear el *slide* para la ejecución de la primera semi frase que consta de los tres primeros compases; permitiendo afianzar la técnica en la mano izquierda deslizando los dedos 3 y 2 de forma intercalada descendente y ascendente; esto le facilita al estudiante la movilidad de los dedos por todo el diapasón, gracias a un recorrido de trastes amplio, adquiriendo dominio y conocimiento del diapasón. Seguido a eso, en el compás cuatro encontramos otras posibles digitaciones de ejecución del *slide*, en esta se usa los dedos 2 y 1 en la cuerda dos:

Figura 13

Ejercicio propuesto por el autor para el slide

The musical score is divided into three systems, each with a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 8/8.

- System 1:** Treble staff contains measures 1-4. Bass staff contains measures 1-4 with fingerings: 7, 8-7-6-7, 6-9, 7-9, 8-6-5-6-8-11. Slide markings (sl.) are present in measures 2 and 4.
- System 2:** Treble staff contains measures 5-8. Bass staff contains measures 5-8 with fingerings: 10-10, 11-8-5-6-8-5, 6-7-5-6-8, 5-6-5-8-6-5. Slide markings (sl.) are present in measures 6 and 8.
- System 3:** Treble staff contains measure 9. Bass staff contains measure 9 with fingering 7. A slide marking (sl.) is present in measure 9.

Ejercicio 4

A partir de esto, surge otro ejercicio el cual abarca un rango de tres trastes, utilizando el *slide* con los dedos 2 y 3 de forma descendente y ascendente, empezando en el primer tiempo del segundo compás donde se articula la sexta cuerda pisando el traste ocho con el dedo 3 y seguidamente deslizando hacia el traste siete para luego articular la cuerda en el traste seis, que, por último, se desliza nuevamente hasta el traste siete. Esto permite crear un patrón que atraviesa el diapásón de extremo a extremo verticalmente y permite trabajar la fluidez en este motivo, muy común en el bambuco.

Adicionalmente, se establece una digitación en la mano izquierda que favorece esta fluidez en dicho patrón y el direccionamiento del pick en la mano derecha que ejecuta un movimiento ascendente para llegar al primer tiempo del segundo compás donde el pick hace un movimiento descendente, lo que brinda un orden tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, y permite al estudiante perfeccionar el *slide* en trastes cercanos:

Figura 14

Ejercicio propuesto por el autor para el slide

The musical score for 'Ejercicio propuesto por el autor para el slide' is presented in two systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in 6/8 time and one flat key signature. The treble staff features a melody with notes, rests, and slurs, with 'sl.' indicating slides. The bass staff shows a bass line with fingerings (1-8) and slurs. The exercise is divided into four measures per system, with measure numbers 1 through 7 indicated above the treble staff. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the exercise.

Ejercicio 5

Se tuvo en cuenta el bambuco titulado *Hp* del compositor bugueño Diego Estrada, debido a que el uso de arpeggios en su melodía permite aprovechar el *pull-off* en la mano izquierda. La ejecución se realiza en las primeras cuerdas y en los trastes más cercanos al cuerpo de la guitarra para mayor facilidad de ejecución, ya que, se aprovecha la menor tensión y grosor de las cuerdas y reduce el nivel de esfuerzo para las manos del ejecutante. Los dedos empleados fueron los

dedos 4 y 1, ya que las distancias de los intervalos de la melodía dan la cantidad de trastes necesarios para ser ejecutados por estos dedos:

Figura 15

Ejercicio propuesto por el autor para el pull-off

The musical notation for the pull-off exercise is as follows:

System 1:

- Measure 1: Treble staff has a half note G4 (finger 3) and a half note F4 (finger 1). Guitar staff has fret 17 on the 4th string and fret 17 on the 5th string. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 2: Treble staff has a half note E4 (finger 1) and a half note D4 (finger 4). Guitar staff has fret 18 on the 4th string and fret 15 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 3: Treble staff has a half note C4 (finger 3) and a half note B3 (finger 2). Guitar staff has fret 14 on the 4th string and fret 14 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 4: Treble staff has a half note A3 (finger 3) and a half note G3 (finger 1). Guitar staff has fret 15 on the 4th string and fret 12 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.

System 2:

- Measure 5: Treble staff has a half note F3 (finger 4) and a half note E3 (finger 4). Guitar staff has fret 15 on the 4th string and fret 12 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 6: Treble staff has a half note D3 (finger 3) and a half note C3 (finger 1). Guitar staff has fret 11 on the 4th string and fret 11 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 7: Treble staff has a half note B2 (finger 5) and a half note A2 (finger 4). Guitar staff has fret 12 on the 4th string and fret 9 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.
- Measure 8: Treble staff has a half note G2 (finger 4) and a half note F2 (finger 6). Guitar staff has fret 7 on the 4th string and fret 7 on the 5th string. A pull-off (P) symbol is above the treble staff. A vertical line (V) is between the staves.

Ejercicio 6

La pieza *Optimista* (1927) del compositor León Cardona se tuvo en cuenta debido a que es un bambuco ideal para hacer uso del *bend* de medio tono en la sexta corchea del sexto compás, y un *bend* de tono completo en la sexta corchea del segundo compás; trabajando el reconocimiento del diapasón, la afinación de la nota y facilitando al estudiante la ejecución con el dedo 3:

Figura 16

Ejercicio propuesto por el autor para el bend

The image displays two systems of musical notation for a guitar exercise. Each system consists of a treble clef staff and a corresponding guitar tablature staff. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 8/8. The first system shows a sequence of notes on the 9th and 11th frets, with a bend indicated by a curved arrow and the number 1. The second system shows a sequence of notes on the 11th, 13th, and 14th frets, with a bend indicated by a curved arrow and the number 1/2.

En este apartado, se logró dar un barrido al contexto histórico de la guitarra eléctrica, abarcando algunos antecedentes que mencionan sus inicios, pasando luego por su industrialización y finalizando con algunos registros de su llegada a Colombia. Después de esto, se exponen las técnicas que el autor del presente trabajo estableció, con sus respectivos ejemplos, y que fueron referentes en el proceso de creación de los ejercicios que componen el material propuesto al inicio del documento.

Una vez explicadas las técnicas y los ejercicios en el presente capítulo, a continuación, se dará paso a la aplicación y explicación de dichos ejercicios en las adaptaciones realizadas de las obras escogidas para la guitarra eléctrica.

Desarrollo de las Adaptaciones

Las piezas que se presentarán a continuación fueron seleccionadas de acuerdo al contexto en el que se ubica esta investigación, su reconocimiento y el grado de dificultad que representan para el estudiante. Estas piezas presentan algunas características que facilitan su aprendizaje: facilidad de memorización de las melodías y sencillez de sus formas musicales.

Analizando esta última característica, se encuentran dos estructuras muy comunes en la música tradicional y, en especial, en la región Andina: una es la forma ternaria simple, la cual se constituye de tres secciones que se intercalan a criterio, estética e inspiración del compositor; y la otra es la forma canción, que ha sido resultado del desarrollo de la música vocal y alterna dos secciones denominadas estrofa y estribillo.

Hp – Diego Estrada

La primera adaptación se realizó sobre el bambuco titulado *HP*, del compositor Diego Estrada (1936-2011). Esta pieza, presuntamente, hace referencia al insulto que el compositor lanzó a un integrante del público, debido a que con su ruido impedía continuar con el concierto (El Polideportivo, 2023). La pieza está compuesta en un compás binario de subdivisión ternaria 6/8, en la tonalidad de Re menor, cuya melodía está basada en un arpeggio sobre la tónica.

Esta pieza presenta una forma ternaria, donde su parte A se encuentra en modo menor, su armonía transita entre la tónica, la dominante, la dominante de la subdominante y la subdominante; una armonía muy común en este contexto tradicional. La parte B modula al paralelo (Re mayor), y su armonía pasa por la tónica y la dominante. Además, su construcción melódica pasa a ser escalística, contrastando con los arpeggios de la sección anterior. Estas partes,

tradicionalmente, se pueden repetir o intercambiar al gusto del intérprete, como es común en mucha música tradicional colombiana⁸.

Tras varias escuchas, se encontró una variable en su estructura, específicamente en su sección B; de acuerdo a esto, se definió que en el presente trabajo se repetirá la sección B, debido a que es la sección que añade contraste y balance a la pieza. Además, le permite al estudiante reforzar las técnicas propuestas y le agrega dificultad a la obra, pues dichas técnicas se ejecutarán en una variante del motivo inicial de la sección A.

También es necesario aclarar que en la versión que se tuvo en cuenta de esta pieza, el bandolista realizó variaciones rítmicas del motivo principal debido a su ejecución en vivo. Debido a esto, y ya que el presente trabajo es un material pedagógico que busca facilitar la información al estudiante, se decidió unificar rítmicamente el motivo de la melodía en cada sección y no variarlo.

A continuación, se puede observar en la figura 17 que el motivo que se escucha en la grabación está etiquetado con el número 1, y el motivo que se definió en el presente trabajo, con el número 2. Esto se realiza con el fin de unificar el patrón rítmico en cada sección, estructurar el discurso, adaptarlo a las necesidades técnicas y facilitar la memorización al estudiante:

⁸ Se puede apreciar la interpretación con el compositor aún en vida en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ee42ORf5U0E&t=140s> (Orlando Otero, 2021).

Figura 17

Comparación y selección de los motivos de inicio de sección

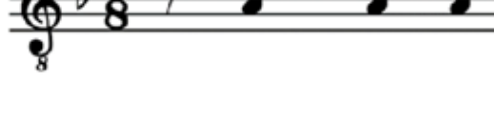
Sección A

1. 

2. 

Sección A'

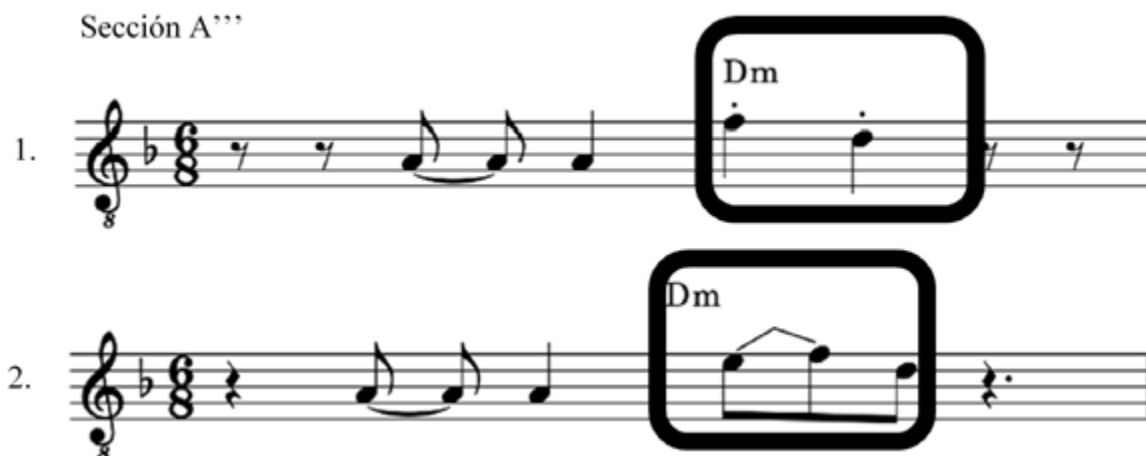
1. 

2. 

Sección A''

1. 

2. 



Una vez aclarado lo anterior, esta unificación del motivo facilita el aprendizaje de la pieza, y permite concentrarse en el dominio y aplicación de las técnicas. Se utilizó como digitación y articulación la sugerida en el ejercicio 5 del capítulo anterior, en los compases donde la melodía se desarrolla por medio de arpegios. Se utilizan los dedos 4 y 1 debido a la distancia de trastes que abarcan y porque ya han adquirido la fuerza suficiente para ejecutar la técnica de *pull-off*. Para su distinción en este análisis, se le asignó el color rojo:

Figura 18

Identificación del pull-off en la adaptación

19 **A** $\text{♩} = 100$

Dm **P**

A' **P**

TAB

7—7—10—7—7—7—12—9

Ahora que ya se trabajó el *pull-off*, en la sección A' se incorpora el *hammer-on* para un avance progresivo de las técnicas, puesto que una vez el estudiante se ha aprendido el motivo principal, se puede aumentar la dificultad de ejecución. El *hammer-on* se ejecuta con los dedos 2 y 3 ya trabajados en el ejercicio 1 del apartado anterior, debido a que estos presentan una cantidad de fuerza considerable y que se puede aprovechar en esta sección por la distancia existente de los trastes.

Al estudiante le favorecerá la ejecución de esta técnica, debido a que es la versión opuesta del *pull-off*, pues en vez de golpear la cuerda hay que halarla. Esto genera una variación en la ejecución de la melodía y requiere mayor concentración en el movimiento de la mano izquierda. Para su distinción en este análisis, se le asignó el color azul:

Figura 19

Identificación del Hammer-on en la adaptación

The image displays a musical score for guitar, specifically focusing on a section labeled A'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/meter is marked as 3/8. The score begins with a measure containing a whole note G4 (labeled '8' below the staff) and a whole note F#4 (labeled 'V' above the staff). This is followed by a measure containing a whole note E4 (labeled 'V' above the staff) and a whole note D4 (labeled 'H' above the staff). The next measure contains a whole note C4 (labeled 'V' above the staff) and a whole note B3 (labeled 'H' above the staff). The final measure contains a whole note A3 (labeled 'V' above the staff) and a whole note G3 (labeled 'H' above the staff). The section is labeled 'A'' in a box. Below the staff, there are two lines of tablature. The first line is labeled 'T' and the second line is labeled 'B'. The first line of tablature shows the sequence of frets: 7, 7, 7, 9, 10. The second line of tablature shows the sequence of frets: 7, 7, 7, 10, 12. The section is highlighted with a blue box.

Seguidamente, en la sección A'' se empleó el *slide* dado que aquí se sugiere un amplio desplazamiento para volver inmediatamente al punto inicial. Además de mover la mano de posición y ubicarla con los dedos 2 y 3, esta sección le exige un poco más al estudiante en el hecho de practicar tal desplazamiento a lo largo del mástil con un aumento en su velocidad. Para su distinción en este análisis se le asignó el color verde:

Figura 20

Identificación del slide en la adaptación

Al final de la sección B se encuentra un motivo parecido al principal, pero en modo mayor, y no se desplaza por arpeggios sino por intervalos de segundas. A este motivo se le asignó la técnica *bend* debido a que requiere desarrollar fuerza en la mano para alcanzar la afinación de la nota siguiente; lo que permite dejar la muñeca ubicada en una sola posición del mástil y los dedos ubicados en una sola cuerda. Además, se emplea en la tercera cuerda ya que esta permite mayor facilidad en los estiramientos por su suavidad a diferencia de las otras de mayor calibre. Para su distinción en este análisis, se le asignó el color amarillo:

Figura 21

Identificación del bend en la adaptación

Para aplicar la velocidad y fuerza ya adquirida en los dedos por el trabajo de los ejercicios preliminares, en este fragmento de la sección B se decidió trabajar el *legato* al incluir el *pull-off*, el cual se utiliza sobre la escala descendente de Re mayor, empleando los dedos 2-1 y 4-3:

Figura 22

Identificación del pull-off en la adaptación

The image shows a musical score for guitar, measures 67 to 74. The score is written for a guitar in D major (one sharp). Measure 67 is marked with a box 'B' and a 'D' chord. The melody starts on the first string (F#) and moves down. A red rounded rectangle highlights measures 68, 69, and 70. In measure 68, the melody is on the first string (F#) with a 'V' (vibrato) and 'P' (pull-off) marking. In measure 69, the melody is on the second string (G) with a 'P' marking. In measure 70, the melody is on the third string (A) with a 'P' marking. The bass line is on the sixth string (D) and moves down. The fretboard diagram shows the following frets: 7, 10, 8, 7, 9, 7, 6, 4, 7, 6, 5, 4, 5, 7, 7, 5, 7, 5, 9. The measure numbers 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, and 74 are indicated at the top of the staff.

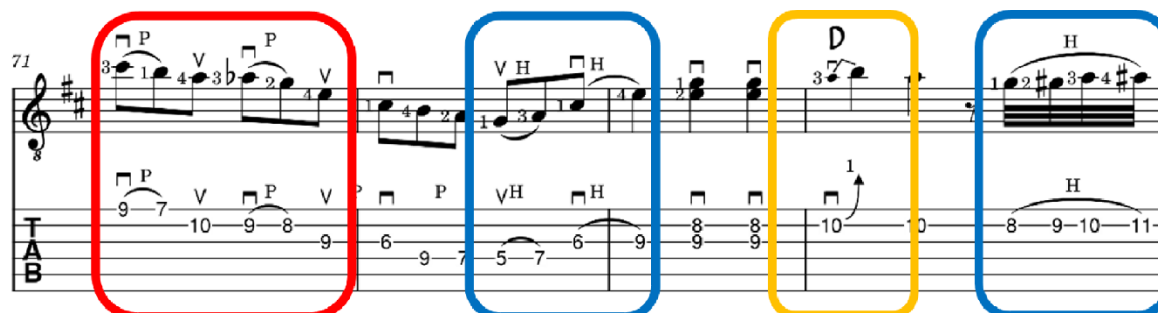
Ahora bien, una vez explicadas las técnicas, en la adaptación se puede encontrar un fragmento con una mixtura de estas. La siguiente frase se desarrolla en la región de dominante, donde se utiliza el *pull-off*, seguido del *hammer-on*. Se utiliza el *hammer-on* en el compás 72, ya que la melodía ascendente permite el golpe en la cuerda con el dedo 3, y posteriormente con el dedo 4 en la tercera cuerda.

También se incluyó un *hammer-on*, el cual requiere el uso de los cuatro dedos en un ascenso cromático para retomar la melodía al final del compás 74, en el cual se trabaja la fuerza ya desarrollada del estudiante. Se recomienda prestar atención a la fuerza para no ejercer demasiada presión, ya que puede ralentizar el movimiento y disminuir la ligereza.

Adicionalmente, al inicio del compás 74 se empleó un *bend* que añade variación a la melodía y emplea la fuerza ya desarrollada para llegar a la nota siguiente:

Figura 23

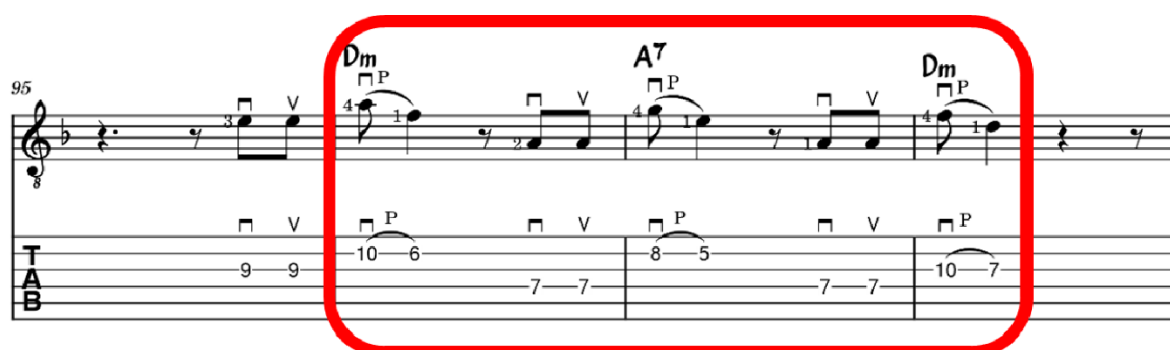
Identificación de todas las técnicas en un fragmento de la adaptación



Hacia el final de esta pieza, dado que el motivo se repite tres veces, y una vez presentadas todas las técnicas, se propone intercalar cada una de las técnicas en la ejecución del motivo final, que va desde el compás 95 hasta el 110, empezando con *pull-off* (rojo), luego con *bends* (amarillo), y finalizando con el *slide* (verde):

Figura 24

Explicación de la repetición del motivo final



99

7

Dm *A7* *Dm*

103

rit. *Dm* *A7* *Rubato*

En el compás 107 se sugiere hacer un *slide* en la segunda cuerda y desplazarse un intervalo de octava, para posteriormente resolver en la primera cuerda usando el dedo 3:

Figura 25

Identificación de slide en la coda

107

Dm

Adaptación del Hp – Diego Estrada

HP

Bambuco

Compositor: Diego Estrada
Adaptación: Nicolás Serrano Delgado

$\text{♩} = 120$
A7

Intro

4

8

12

16

20

2

19 **A** ♩. = 100

Dm **A7**

TAB

7-7 10-7 7-7 12-9

23 **A7** **Dm**

TAB

7-7 12-9 7-7 10-7

27 **D7** **Gm**

TAB

7-7 10-7 7-7 11-8

31 **Dm** **A7** **Dm**

TAB

9-9 10-6 7-7 8-5 7-7 10-7

3

35 **A'** **Dm** **A7**

TAB

7	7	7	9-10	7	7	7	10-12	9
---	---	---	------	---	---	---	-------	---

39 **A7** **Dm**

TAB

7	7	7	9-12	9	7	7	7	9-10	12
---	---	---	------	---	---	---	---	------	----

43 **D7** **Gm**

TAB

7	7	7	8-10	7	7	7	10-11	12
---	---	---	------	---	---	---	-------	----

47 **Dm** **A7** **Dm**

TAB

9	9	10	6	7	7	8	5	7	7	10	7
---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	----	---

4

51 **A''**

TAB

7—7—7—7—7 7—10—7 7—7—7—7—7 9—12—9

55

TAB

7—7—7—7—7 9—12—9 7—7—7—7—7 7—10—7

59

TAB

7—7—7—7—7 7—10—7 7—7—7—7—7 8—11—8

63

TAB

9—9 10—6 7—7 8—5 7—7 10—7

5

67 **B** **D** **A7**

TAB: 7 10 8 7 9 7 6 4 7 6 5 4 5 7 5 7 5 3 9

71 **D** **H**

TAB: 9 7 10 9 8 9 6 9 7 5 7 6 9 8 8 10 10 8 9 10 11

75 **A7**

TAB: 7 10 9 8 7 9 7 6 4 7 6 5 4 5 7 5 7 5 3 9

79 **D** **A7** **D**

TAB: 12 12 14 14 11 11 12 12 9 9 11 11

6

83 **A^{'''}** **Dm** **A⁷**

TAB 7-7 9-7 7-7 10-9

87 **A⁷** **Dm**

TAB 7-7 10-9 7-7 9-7

91 **D⁷** **Gm**

TAB 7-7 8-7 7-7 10-8

95 **Dm** **A⁷** **Dm**

TAB 9-9 10-6 7-7 8-5 10-7

99

Dm **A7** **Dm**

TAB

103

rit. **Dm** **A7** **Rubato**

TAB

107

Dm

TAB

No es Tan Fácil – John Jairo Torres de la Pava

La segunda adaptación que se realizó es sobre el pasillo *No es tan fácil*, del compositor John Jairo Torres de la Pava (1958), compuesto para formato vocal, con una forma musical de canción, en la que se hace uso de introducción, estrofa, coro y coda.

La pieza está compuesta en un compás ternario de subdivisión binaria (3/4) y su tonalidad es Fa sostenido menor (F#m). Su armonía, al igual que el bambuco anterior, utiliza acordes muy usuales en la música tradicional colombiana, sin embargo, este pasillo utiliza acordes con séptima y un acorde con una extensión Mi siete con novena bemol (E7b9), el cual está señalado con el color rojo, añadiendo una sonoridad moderna. Además, a diferencia del bambuco, emplea un círculo de cuartas consecutivas donde incluye el uso del segundo grado, resultando en la progresión típica de jazz II-V-I.⁹

Esta pieza no presenta una modulación, pero sí transita por la subdominante, como también se observa en el bambuco:

⁹ Se puede apreciar la interpretación con el compositor aún en vida en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=MugfdS_Xegc (Jorge Cortes, 2012).

Figura 26

Explicación de la armonía

The image displays two systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a tablature staff. The first system starts at measure 41 and includes chords: Amaj7, Dmaj7, G#m7(b5), C#7, F#m, F#7, Bm7, and E7(b9). The second system starts at measure 45 and includes chords: Amaj7, Dmaj7, G#m7(b5), C#7, F#m, and ends with 'D.C. con Rep.'. Arrows indicate the relationship between the chord names and the fret numbers on the tablature. A box labeled 'Acordes con séptima' points to the first system, and another box labeled 'Acorde con novena bemol' points to the E7(b9) chord. A third box labeled 'Acordes con séptima' points to the first system of the second system.

System 1 (Measures 41-44):

- Measure 41: Amaj7 (frets 4, 3, 4, 3)
- Measure 42: Dmaj7 (frets 14, 13, 11)
- Measure 43: G#m7(b5) (frets 12, 14, 13, 11, 13)
- Measure 44: C#7 (frets 14, 15)

System 2 (Measures 45-48):

- Measure 45: Amaj7 (frets 14, 12)
- Measure 46: Dmaj7 (frets 14, 13, 11)
- Measure 47: G#m7(b5) (frets 12, 14, 13, 11, 10)
- Measure 48: C#7 (frets 11, 11)

Annotations:

- Acordes con séptima:** Points to the first system of measures 41-44.
- Acorde con novena bemol:** Points to the E7(b9) chord in measure 44.
- Acordes con séptima:** Points to the first system of measures 45-48.

En la introducción de esta pieza se emplea el *slide* con una sola nota y, como ya se ha trabajado la técnica, ahora se le agrega mayor dificultad: ejecutarla en intervalos amplios como el de sexta mayor. En el caso del compás tres, el *slide* se realiza con el dedo 3 de la mano izquierda, pero al regresar, se cambia al dedo 4; en la adaptación se digita así para dejar ubicada la mano en la siguiente posición, en la que se ejecutaría el arpeggio de Re mayor. Esto se puede apreciar en el ejemplo siguiente, encerrado con color verde:

Figura 27

Identificación del slide en la adaptación

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, tempo 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains two measures, both of which are highlighted with a green box. The first measure of the first system has a slide (sl) indicated above the notes. The second measure of the first system has a slide (sl) indicated below the notes. The second system contains two measures, both of which are also highlighted with a green box. The first measure of the second system has a slide (sl) indicated above the notes. The second measure of the second system has a slide (sl) indicated below the notes. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers 7, 9, 10, 11, 13, 14, 18, and 11. The chords F#m and C#m are indicated above the staff.

El *slide* también aparece en el coro, justamente con la digitación planteada en los ejercicios preliminares. El uso de estos dedos permite conservar la mano en una misma posición y dejar libre los dedos 1 y 3 para usarlos en la cuerda inferior:

Figura 28

Identificación del slide en la adaptación

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, starting at measure 25. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains three measures, all of which are highlighted with a green box. The first measure of the first system has a slide (sl) indicated above the notes. The second measure of the first system has a slide (sl) indicated below the notes. The third measure of the first system has a slide (sl) indicated above the notes. The second system contains two measures, both of which are also highlighted with a green box. The first measure of the second system has a slide (sl) indicated above the notes. The second measure of the second system has a slide (sl) indicated below the notes. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers 14, 13, 11, 10, 11, 13, 14, and 11. The chords Bm, C#7, and F#m are indicated above the staff.

Al inicio de la estrofa se emplea la técnica del *bend* con el dedo 3, como se puede apreciar en la primera imagen con el color amarillo, pues, al ejecutar un movimiento ascendente por grado conjunto en la melodía, permite emplear un estirón de medio tono ($1/2$) que corresponde a un traste de distancia. En el coro también se emplea el *bend* con el dedo 3, permitiendo el estirón y

economía de movimiento, ya que al articular la siguiente nota (Fa#) se comparte el mismo dedo del *bend* anterior. Este último *bend* se puede ver en el segundo sistema de la figura 27:

Figura 29

Identificación del bend en la adaptación

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of music. The first system (measures 9-12) features chords C#7, C#7, and F#m. The second system (measures 29-32) features chords F#m, Em, F#7, Bm, and Bm/A. Yellow boxes highlight specific bends in the second system: one in measure 10 and another in measure 30. The notation includes standard musical notation with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), as well as a guitar tablature (TAB) below it. The TAB shows fret numbers and techniques like bends (indicated by a 1/2 note), pull-offs (P), and slides (sl).

Seguido a esto se emplea el *pull-off* con el dedo 3, el cual ha ido obteniendo precisión y fuerza con los ejercicios preliminares. Se puede apreciar en color rojo otro tipo de *pull-off* que se ejecuta con el dedo 2, antecediendo el *hammer-on* encerrado en color azul, el cual se ejecuta con ese mismo dedo aprovechando la posición de la mano. Estos dedos han sido fortalecidos en los ejercicios preliminares, en los que se desarrollan las técnicas en un rango de cinco compases y en la segunda y tercera cuerda:

Figura 30

Identificación del pull-off y del hammer-on en la adaptación

The image displays a musical score for guitar, featuring a treble clef staff and a tablature staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score is divided into measures, with fret numbers indicated on the tablature staff. Chords are labeled above the staff: Bm, E7, A, and D. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals. Four specific techniques are highlighted with colored boxes: two red boxes and two blue boxes. The first red box highlights a pull-off (P) on the first string, 14th fret. The second red box highlights a pull-off (P) on the first string, 13th fret. The first blue box highlights a hammer-on (H) on the first string, 12th fret. The second blue box highlights a hammer-on (H) on the first string, 10th fret. The tablature staff shows the following fret numbers: 14-12, 12-12, 14, 14-13, 13-12, 12-13, 12, 14, 12, 14, 13, 11, 10-11.

Adaptación de No es Tan Fácil – John Jairo Torres de la Pava

NO ES TAN FÁCIL
PASILLO Comp/

PASILLO

Comp/autor: John Jairo Torres de la Pava
Adaptación: Nicolás Serrano Delgado

Adaptación: Nicolás Serrano Delgado

[illegible]

2

17 **Bm** **C#7** **H** **F#m**

8

P H V $\frac{1}{2}$ P

TAB

14—13—13—13—11—11—10—11—13—13—14—11—11—13—13—11

21 **Bm** **E7** **A** **D**

8

XII P V P H V H

TAB

14—12—12—12—14—14—13—13—12—12—13—12—14—12—14—13—11—10—11

25 **Bm** **C#7** **H** **F#m** **C#7**

8

P H V P sl V sl

TAB

14—13—13—13—11—11—10—11—13—13—14—11—11—12—11—10—11

29 **F#m** **Em** **F#7** **Bm** **Bm/A**

8

sl V $\frac{1}{2}$ V sl $\frac{1}{2}$ P

TAB

11—14—11—11—11—11—16—12—14—14—12

33 **C#7/G#** **C#7** **F#m** **C#7**

8

P sl P V P sl V sl

TAB

14—13—13—16—14—13—14—11—12—11—10—11

3

37

F#m *sl* **Em** **F#7** **Bm** *sl* **Bm7** **E7(b9)** *P*

8

TAB

11—14 11·11 $\frac{1}{2}$ 11 *sl* 11—16 15—14—12 14—13

41

Amaj7 **Dmaj7** *P* **G#m7(b5)** **C#7** *H* **F#m** **F#7** **Bm7** **E7(b9)** *P*

8

TAB

14—12 14—13—11 *P* 12 14—13—11—13 *H* 14—15 *P* 15—14—12 14—13

45

Amaj7 **Dmaj7** *P* **G#m7(b5)** **C#7** *V* *sl* **F#m** *D.C. con Rep.*

8

TAB

14—12 14—13—11 *P* 12 14—13—11—10 *V* *sl* 11

48

V *sl* **G#7** **C#7** *sl* **F#m** *sl*

8

TAB

4 *V* *sl* 12—12—12 *V* 12—11 *sl* 11—14—12 *sl* 11—9

Conclusiones

Una vez realizada la contextualización de las manifestaciones culturales en el territorio colombiano, se concluye que el factor que identifica a las culturas es la expresividad del ser de quienes la conforman. Por lo tanto, esta expresividad es un elemento importante que el licenciado en música debe tener en cuenta en su labor docente para no pasar por encima de quienes la practican.

De esto último, es importante decir que el intercambio de conocimiento con las culturas cercanas al territorio colombiano permite el enriquecimiento y transformación de las mismas. Además, las culturas que comparten el mismo territorio dejan una puerta abierta para el traspaso de información, influyendo en las manifestaciones culturales como las similitudes que se evidencia en los ritmos de los países vecinos a Colombia.

Por otra parte, es importante contar con herramientas pedagógicas como adaptaciones, composiciones, guías de canciones y sistematizaciones de experiencia para transformar el dolor de la violencia en arte; producto de la resiliencia y determinación de algunas regiones del país.

Cabe destacar que todos y cada uno de los factores anteriormente expuestos, son puntos clave a la hora de abordar música tradicional en un contexto educativo, pues, como futuro docente, tiene que quedar claro que la diversidad humana aparece cuando se reconoce al otro, para evitar pasar por alto los contextos de los estudiantes. Esto deja como enseñanza una manera de abordar el aprendizaje desde el contexto propio del estudiante, accediendo a su cosmovisión para conocer qué metodología usar y cómo conectar desde la empatía y la particularidad.

Este trabajo de investigación demuestra la importancia de preservar la cultura, permitiendo una transformación de la misma, ya que, desde los inicios del bambuco y el pasillo,

existieron autores que dejaron como precedente la transcripción de estos ritmos que posteriormente se abordaron y analizaron en la presente investigación.

En los capítulos anteriores, se resalta el impacto de la experimentación y su importancia en el contexto tradicional. Un ejemplo de esto es la guitarra eléctrica descendiente de una guitarra hawaiana, la cual tuvo un proceso de transformación que le fue brindando características como la amplificación, y le permitió llegar a ser el instrumento que hoy en día conocemos. Esto es fundamental en los procesos pedagógicos actuales, pues, la experimentación estimula la creatividad en los estudiantes, permitiendo que surjan nuevas maneras de vincular el aprendizaje con el instrumento.

De este modo, en el territorio colombiano se registra que la llegada de la guitarra eléctrica surgió principalmente por bandas experimentales y por el jazz, haciendo posible pensar que estas dos influencias fueron el caballo de Troya para la guitarra eléctrica y su futuro impacto en el territorio. Esto deja claro que en la experimentación musical puede estar acompañada de la implementación de instrumentos ajenos al contexto territorial.

Añadiendo a esto, se concluye que la mutación del formato instrumental también es necesaria, ya que permite que llegue a otros públicos y, en el caso de la educación, generen la inclusión de estudiantes de un nivel principiante ajenos a dicha comunidad; pues, el impacto de la guitarra eléctrica es inminente en la población colombiana, y su sonoridad está presente en las músicas comerciales que se escuchan en el país. Para futuras investigaciones, queda latente la posibilidad de vincularse con las pedagogías abiertas, aportando mayor variedad en el entorno educativo y generando nuevo material para dicho instrumento.

Como resultado a lo anterior, un pilar pedagógico que se resalta de la investigación, es que, sí es posible ejecutar los ejercicios planteados en la música tradicional colombiana, debido a que prima la sencillez en estos movimientos, y se reduce su dificultad.

Por esta razón, otro pilar pedagógico que deja el presente trabajo es la claridad de los conocimientos y la ejecución simple que debe aportar el docente al estudiante. Esta perspectiva ha sido enriquecida gracias a las adaptaciones y ejercicios realizados para el instrumento, pues, entre más sencillo y claro sea el material, menos inconvenientes tendrá el estudiante.

Ahora bien, aunque en el trabajo no se discutieron los temas de la escritura ni del pick en la guitarra eléctrica y se dio por sentado una manera de hacerlo de distintos autores, a futuro se espera que se pueda desarrollar una escritura que le aporte a los guitarristas eléctricos una lectura más fluida; y que el estudiante cuente con la ayuda del docente o de conocimientos previos para el manejo del pick.

Si bien es cierto que surgen retos al momento de ubicar las técnicas que se proponen en la investigación en un contexto tradicional colombiano, no es tan alejado a la búsqueda de nuevas sonoridades en el país. Sin embargo, se hace especial énfasis en que la presente propuesta tiene fines pedagógicos y no tiene la intención de redefinir conceptos como tradición, cultura, popular o región, eso sería un tema para futuras investigaciones que en el presente trabajo puede quedar abierto.

Uno de estos retos en el presente trabajo fue la digitación de las piezas con las técnicas escogidas, ya que las piezas están pensadas y compuestas para un instrumento en específico como la bandola o la voz, por lo que se tuvo que tomar decisiones de digitación y alteración de células rítmicas que beneficiaran la ejecución en la guitarra eléctrica con dichas técnicas. Es decir, existe

una necesidad de adaptar obras a instrumentos diferentes del que fue compuesto originalmente; una labor constante que el docente de música debe desempeñar en un contexto educativo actual.

Por otro lado, implementando los ejercicios previos a las obras es posible desarrollar fuerza y agilidad en la mano izquierda. Este resultado reafirma la metodología planteada en el presente trabajo para abordar las adaptaciones propuestas y a su vez, fue un reto que se superó, ya que estas técnicas propuestas no hacen parte de la sonoridad en la que este género habita. Gracias al material didáctico, se confirma la idea de que la guitarra eléctrica si se puede incluir en la música tradicional colombiana.

Con respecto a los efectos para la guitarra eléctrica, ha quedado un posible interrogante para futuros trabajos de grado sobre ¿qué efectos de la guitarra eléctrica se pueden proporcionar en la música tradicional colombiana y cuáles se han usado anteriormente? Si bien un número contado de escuchas a obras específicas podría dar la respuesta, sería interesante ver una investigación que lo aborde.

Por medio de las adaptaciones y el uso de las técnicas escogidas, la guitarra eléctrica sí se puede incluir al bambuco y al pasillo, sin embargo, esto presenta un reto en dichos ritmos; y es la sonoridad que brinda el *bend*, ya que puede llegar a ser invasiva para el oído tradicionalista y herir susceptibilidades. Esto sucede debido a lo poco común que es estirar la cuerda de la guitarra acústica o la bandola, lo que puede llegar a generar un rechazo por la audiencia más conservadora. No obstante, hay que tener en cuenta que este reto es producto de una exploración con fines pedagógicos, dejando como producto final el material didáctico ya expuesto, y abriendo una puerta a futuros trabajos que desarrollen dicha sonoridad.

Adicionalmente, un factor pedagógico que destaca el autor, es la importancia de la adaptación de piezas para la integración de las técnicas básicas, y la inclusión de la guitarra eléctrica en un ensamble, pues esta es una labor del docente cuando un estudiante requiere aprender una melodía o pieza de un nivel mayor al de sus habilidades. Este aporte es esencial, ya que, permite desarrollar herramientas fundamentales de análisis y toma de decisiones para adaptar las piezas y melodías a un nivel óptimo para el estudiante; y posteriormente, se incluye al estudiante en un grupo musical académico, como es el ensamble de jazz de la Universidad del Valle seccional Buga.

Teniendo en cuenta esto y lo que se abordó en los capítulos anteriores, se puede concluir que el guitarrista principiante puede aprender técnicas de la guitarra eléctrica con los ejercicios y obras planteados en el material didáctico, lo que significa que el guitarrista eléctrico puede encontrar otro camino para el aprendizaje del instrumento desde el contexto académico y la música tradicional colombiana. Por esto, se espera que las adaptaciones realizadas sean interpretadas por los estudiantes de guitarra eléctrica de la Universidad del Valle, y que promuevan nuevos trabajos que aporten al desarrollo de la enseñanza de este instrumento.

Otro factor a tratar, es la importancia pedagógica del presente trabajo como una herramienta de autoconocimiento para el autor, y por qué no, de superación, puesto que al investigar sobre diferentes materiales para la guitarra eléctrica y pensar en crear uno para los estudiantes de nivel principiante, pone en perspectiva los conocimientos y habilidades del docente. Esto le permite armarse de herramientas que la licenciatura brinda, como el análisis, el estudio, la indagación, la deconstrucción y la transformación, para terminar de pulir su investigación en compañía del director de tesis.

Finalmente, una de las enseñanzas del presente trabajo es la capacidad de investigación y formulación de un proyecto que un aspirante a docente debería desarrollar, puesto que, en la actualidad, el ámbito laboral del licenciado en música también abarca el aspecto investigativo y generación de conocimiento, independientemente de la línea de investigación y en el área en el que se especialice; permitiéndole al futuro docente tener más herramientas como licenciado en el mundo laboral actual.

Bibliografía

- Aguilera, J., Garay, J., Monsalve, J., & Vega, L. (7 de Junio de 2011). ¿Cuál fue la primera grabación de jazz colombiano? *El Jazz vive en Bogotá*, 48-50. Recuperado el 7 de Marzo de 2024, de Isuu: https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/jazz_baja/50
- Alonso, J., & Rodríguez, M. (2014). Guía pedagógica para el manejo de pedales análogos en la guitarra eléctrica. *Universidad Pedagógica Nacional*, 48. Recuperado el 13 de Mayo de 2024, de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1662>
- Bellido, N. (12 de Febrero de 2011). *Orígenes de la "pastilla" en la guitarra eléctrica*. Recuperado el 4 de Marzo de 2024, de La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada: <https://www.laguitarra-blog.com/2011/02/12/origenes-de-la-pastilla-en-la-guitarra-electrica-2/>
- Bernal, M. (S.f). *Del bambuco a los bambucos*. Bogotá, Colombia: S.E. Recuperado el 8 de 12 de 2023, de <https://mydokument.com/de-el-bambuco-a-los-bambucos.html>
- Birenbaum Quintero, M. (2006). "La música pacífica" al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1 - 32. Recuperado el 23 de Septiembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2213876>
- Calderón Sáenz, C. (2015). Aspecto musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música oral del sur*, 419 - 438. Recuperado el 22 de Septiembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6285932>

CLAC. (20 de Junio de 2017). *CLAC-FAIRTRADE*. Recuperado el 5 de Septiembre de 2023, de
Región Andina: <https://clac-comerciojusto.org/direcciones-regionales/direccion-regional-andina/>

Congreso de la República de Colombia. (2022). *Ley de música*. Bogotá: Congreso de la
República de Colombia. Recuperado el 10 de Diciembre de 2023, de chrome-
extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.mincultura.gov.co/areas/artes
/musica/Documents/Caja%20de%20Herramientas%20Mesas%202023/LEY_DE_LA_M
%C3%9ASICA_PRIMER_DEBATE.pdf

DANE. (20 de Diciembre de 2005). *Región Andina*. Recuperado el 20 de Octubre de 2023, de
Regiones geográficas: https://geoportal.dane.gov.co/servicios/atlas-estadistico/src/Tomo_I_Demografico/2.3.1.-poblaci%C3%B3n-en-la-regi%C3%B3n-andina.html) VS <https://colombian.com.co/vida/region-andina-colombia/>

De Saint-Exupéry, A. (2012). *El principito* (1 ed.). San José, Costa Rica: IMPRENTA
NACIONAL. Recuperado el 15 de Octubre de 2024, de
<https://isbn.cloud/9789977583495/el-principito/>

Dirección Nacional de Derecho de Autor. (8 de 12 de 2022). *derechodeautor.gov.co*. Recuperado
el 09 de Diciembre de 2022, de Derechos de autor:
<http://derechodeautor.gov.co:8080/artisticas-y-musicales>

Duque A., Á. J. (2014). Guía para el desarrollo de habilidades técnicas de la guitarra eléctrica a
partir de fragmentos de obras de los periodos Barroco, Clásico y Romántico. *Universidad
del Valle Facultad de Artes Integradas*, 56. Recuperado el 10 de Diciembre de 2022, de

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/f266682d-5bbf-438f-a10c-13d4c456083a>

El Polideportivo. (27 de Abril de 2023). *El polideportivo*. Recuperado el 10 de Junio de 2024, de Humor fino: pasillo al Matarife: ¡Hijueputa!, lo ofende que le digan la verdad: <https://www.elpolideportivo.com/2023/04/27/pasillo-al-matarife-hijueputa-humor-fino-lo-ofende-es-que-le-digan-la-verdad/>

Festiandina. (2017). *Festiandina*. Recuperado el 28 de Diciembre de 2023, de festiandina.com: <https://festiandina.com/festivales-3/>

Franco Duque, L. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá, Colombia: Fundación Nueva Cultura. Recuperado el 10 de 12 de 2023, de https://issuu.com/diegomaldonado5/docs/musica_centro_oriente

Galindo, H. (30 de Septiembre de 2015). Música tradicional colombiana, patrimonio al ritmo de la pluralidad. (J. S. Ortiz, & M. A. Navarrete, Entrevistadores) Colombia. Recuperado el 10 de Diciembre de 2022, de <https://cinep.org.co/musica-tradicional-colombiana-patrimonio-al-ritmo-de-la-pluralidad-d66/>

García López, M. (2010). *Sonidos del Rafue: Articulación de una comunidad Uitoto del Amazonas colombiano a través de la música*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 18 de Noviembre de 2023, de <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000658228>

Godoy, R. (2010). Soy Colombiano [Grabado por D. Garzón, & E. Collazos]. Bogotá, Cundinamarca, Colombia. Recuperado el 10 de 12 de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=HcZBq9JsT1Y>

González Chaverra, A. M. (18 de Marzo de 2022). *Al alba producciones*. Recuperado el 8 de Diciembre de 2023, de Abozao Chocoano:
<https://www.albaproducciones.com/post/abozao-chocoano>

Grijalba Ruiz, J. (13 de Marzo de 2011). *Semblanza del guitarrista colombiano Gabriel Rondon*. Recuperado el 8 de Marzo de 2024, de Herencia latina:
http://www.herencialatina.com/Gabriel_Rondon/Gabriel_Rondon_Jairo_Grijalba.htm

Hernández Salgar, Ó. (15 de Diciembre de 2013). El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial $^7\wedge 5\wedge 4\wedge 3$. *A contra tiempo*, 1 - 9. Recuperado el 8 de Marzo de 2024, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4756611>

Historia de la guitarra eléctrica - Capítulo 5. Rickenbacker Frying Pan (La sartén). (24 de 05 de 2014). Recuperado el 18 de 03 de 2023, de www.guitarrista.com:
<https://guitarrista.com/noticias/guitarras/historia-de-la-guitarra-el%C3%A9ctrica-cap%C3%ADtulo-5-rickenbacker-frying-pan-la-sart%C3%A9n>

Jáuregui Sarmiento, D. (29 de 11 de 2021). *Las seis regiones de Colombia y sus características culturales*. Recuperado el 21 de 11 de 2023, de Señal Colombia:
<https://www.senalcolombia.tv/general/regiones-de-colombia-caracteristicas>

Jorge Cortes. (15 de Marzo de 2012). No es Tan Fácil (Pasillo) - John Jairo Torres de la Pava [video]. YouTube, Colombia. Recuperado el 20 de Diciembre de 2024, de https://www.youtube.com/watch?v=MufdS_Xegc

Linares Vargas, C. G. (2014). Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa, desde el bambuco y el pasillo colombianos. *Universidad pedagógica Nacional*,

- 1-128. Recuperado el 19 de febrero de 2024, de
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1432>
- Londoño, M. (1988). Música popular tradicional e identidad cultural. *A contratiempo: revista de música en la cultura*, 3 - 10. Recuperado el 12 de Junio de 2024, de
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7685917>
- López Cely, S. (2023). “Violonchelos entre pasillos y bambucos”, adaptaciones de dos obras de León Cardona aplicando técnicas extendidas (chop, slap y fingerstyle pizzicato). *Universidad Pedagógica Nacional*, 1-116. Recuperado el 19 de febrero de 2024, de
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/19244>
- López-Cano, R., & San Cristobal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya. Recuperado el 19 de Diciembre de 2022, de
<https://www.dropbox.com/scl/fi/q5btX8bu4drpd2xqmvY2q/LopezCano.SanCristobal2014.pdf?rlkey=5zayvc68lfjf5hi44emfc550c&e=1&dl=0>
- Lozano Castiblanco, L. (2015). El corno francés en las músicas del Pacífico Norte colombiano; Porro chocoano y Abozao. *Universidad Pedagógica Nacional*, 1 - 111. Recuperado el 2 de Octubre de 2023, de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1691>
- Manuel López, J. (30 de Junio de 2015). *Gibson Es 150*. Recuperado el 8 de Marzo de 2024, de Cut a way Revista de guitarras: <https://www.cutawayguitarmagazine.com/gibson-es-150/>
- McFarlane, A. (2018). Cimarrones y palenques en Colombia: Siglo XVIII. *Historia y Espacio*, 53 - 58. Recuperado el 20 de Marzo de 2023, de
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7388025>

- MIMO Consortium. (8 de Julio de 2011). *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instrument by the MIMO Consortium*. (C. Ghirardini, Ed.) Recuperado el 29 de Octubre de 2024, de MIMO musical instrument museums online: <https://mimo-international.com/MIMO/about-mimo.aspx#frame-469>
- Montalvo López, F. L., & Pérez Sandoval, J. A. (2006). Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. *Beca Nacional Nacional en Investigación Investigación Ministerio Ministerio de Cultura Cultura*, 121. Recuperado el 8 de Diciembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621327>
- Morris De La Rosa, A. (2020). *Documento de Contextualización del Sector de las Músicas Regionales de Tradición Popular*. Bogota: Ministerio de Cultura. Recuperado el 10 de Diciembre de 2022, de <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/DOCUMENTO-DE-CONTEXTUALIZACI%C3%93N-DEL-SECTOR-DE-LAS-MUSICAS-REGIONALES-DE-TRADICI%C3%93N-POPULAR.aspx>
- Multison online. (6 de Febrero de 2024). *Historia de la guitarra eléctrica*. Recuperado el 4 de Marzo de 2024, de Multison online: <https://multisononline.com/blog/primera-guitarra-electrica-historia#anos-40-innovaciones-y-desarrollos-pioneros>
- Naranjo, L. (26 de 07 de 2020). *World Wildlife Found*. Recuperado el 22 de 11 de 2023, de ¿Por qué los Andes son esenciales para nuestra salud y la del planeta?: <https://www.wwf.org.co/?364410/Por-que-los-Andes-son-esenciales-para-nuestra-salud-y-la-del->

planeta#:~:text=Y%20no%20es%20para%20menos,p%C3%A1ramos%2C%20bosques%20nublados%20y%20humedales.

Ochoa Escobar, J. S., Convers Guevara, L. E., & Hernández Salgar, O. A. (2015). *Arrullos y currulaos : material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur Colombiano* (1 ed., Vol. 1). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Recuperado el 18 de Noviembre de 2023, de

https://books.google.com.co/books?id=Z_fwBwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Orlando Otero. (6 de Junio de 2021). El propio HP del maestro Diego Estrada. [video]. YouTube, Cundinamarca, Colombia. Recuperado el 20 de Diciembre de 2024, de

<https://www.youtube.com/watch?v=rki1l70rHeE>

Osorio Bonilla , H. F. (2020). Las Músicas Colombianas: una revisión bibliográfica de distintas regiones. *Música Cultura y pensamiento*, 9(9). Recuperado el 18 de Noviembre de 2023, de chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/G_Osorio_Las-Musicas-Colombianas_RES.pdf

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *HISTORIA DE LA MUSICA* (Quinta edición ed.). Bogota, Colombia: PLAZA & JANES, Editores - Colombia Ltda.

Pérez Herrera, M. A. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 30-52. Recuperado el 12 de Febrero de 2023, de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6375918>

Radio Nacional de Colombia. (17 de Julio de 2017). Recuperado el 20 de Marzo de 2024, de "La Carranga nos impactó desde niños": San Miguelito:

<https://www.radionacional.co/cultura/la-carranga-nos-impacto-desde-ninos-san-miguelito>

Regiones de Colombia. (31 de 08 de 2020). *Regiones de Colombia*. Recuperado el 22 de 11 de 2023, de Región Andina de Colombia: Departamentos, características, cultura y más:

<https://regionesdecolombia.org/region-andina/>

Rodriguez Balcer, G. A. (2016). *La Guitarra Eléctrica Solista en la Interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca. Recuperado el 3 de Abril de 2022

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/363?show=full> de

Rodriguez Cufiño, G. (2019). Cuatro arreglos para guitarra solista sobre canciones tradicionales de la zona andina colombiana. *Universidad Pedagógica nacional de Colombia*, 1-114.

Recuperado el 19 de febrero de 2024, de chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11593/TE-20283.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rodriguez Melo, M. E. (2016). Música Nacional: El pasillo colombiano. *ResearchGate*, 41.

Recuperado el 8 de Marzo de 2024, de

https://www.researchgate.net/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO

Sánchez Aguirre, R. A. (2010). Música e identidad colectiva en San Andrés Isla. *A contratiempo*, 1-16. Recuperado el 18 de Marzo de 2023, de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621328>

SINIC. (S.f de S.f de S.f). *Sistema Nacional de Información Cultural*. Recuperado el 21 de 11 de 2023, de Colombia cultural:

<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&COLTEM=222&IdDep=88&SECID=8#:~:text=Al%20hablar%20de%20la%20m%C3%BAsica,%2C%20Pasillo%2C%20Calypso%20y%20Ment%C3%B3>

Stetina, T. (1996). *Metal Rhythm Guitar Volume one*. No registra: Hal Leonard. Recuperado el 19 de Abril de 2024, de

https://www.amazon.com/gp/product/0793509580/ref=as_li_qf_asin_il_tl?ie=UTF8&creative=9325&creativeASIN=0793509580&linkId=8aa8c328637f516bf930c4c13094b167

Stetina, T., & Burton, T. (1987). *HEAVY METAL GUITAR TRICKS*. U.S.A: Hal Leonard Publishing Corporation. Recuperado el 17 de Mayo de 2024

Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. (14 de Julio de 2018). *Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo*. Recuperado el 8 de 12 de 2023, de Breve historia de Funmúsica y del Festival Mono Núñez: <https://www.teatromayor.org/es/noticia/breve-historia-de-funmusica-y-del-festival-mono-nunez>

Torres Arévalo, N. D. (2021). Adaptación de la guitarra eléctrica en el currulao. *Universidad Pedagógica Nacional Facultad de Bellas Artes*, 82. Recuperado el 10 de Diciembre de 2022, de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/13447>

Torres Arévalo, N. D. (2021). *Adaptación de la Guitarra Eléctrica en el Currulao*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado el 2 de Abril de 2022, de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/13447>

- Vásquez López, L. (2020). *La Psicodelia en los jóvenes hippies de Bogotá y Medellín (años 60-70s del siglo XX)*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. Recuperado el 21 de Octubre de 2023, de <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/7473>
- Vásquez Rojas, C. M. (2017). *Entre cuerdas*. Bogotá: Proyecto Editorial PNMC. Recuperado el 28 de Noviembre de 2022, de <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Entre-Cuerdas.aspx>
- Warnock, M. (27 de Agosto de 2015). *The Complete Guide to Guitar Arpeggios*. Recuperado el 11 de Agosto de 2023, de Matt Warnock Guitar: <https://www.mwgcourses.com/>
- Zea Giraldo, N. A. (2018). Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: Bambuco-Jazz y Bullerengue-Funk. *Universidad Distrital Jose de Caldas Facultad de artes-ASAB*, 79. Recuperado el 10 de Diciembre de 2022, de <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15839>
- Zuleta, A. (2008). *El método Kodály en Colombia*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 20 de Julio de 2024, de <https://www.andeslibreria.com/libros/arte/musica/metodo-kodaly-en-colombia-el-de-alejandro-zuleta-jaramillo-libro-impreso-9789587160789>