

EL BAMBUCO A TRES EN LA ACTUALIDAD

SAMUEL JOSÉ BERMÚDEZ OTÁLORA

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C.**

2024

EL BAMBUCO A TRES EN LA ACTUALIDAD

SAMUEL JOSÉ BERMÚDEZ OTÁLORA

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro Música

Asesor

EDGAR FABIAN FORERO VALDERRAMA

Docente, Facultad de Creación y Comunicación

Universidad El Bosque

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C.

2024

RESUMEN

El presente proyecto tuvo como finalidad el aporte a la recuperación de la práctica interpretativa del Bambuco, para esto se realizaron tres arreglos para el formato voz y guitarra en donde se evidenciaron las características de escritura e interpretación que ofrece el $\frac{3}{4}$ antiguo. Para la elaboración de la parte teórica se investigó el origen, problemáticas y abandono de la escritura del Bambuco en esta métrica y también fue realizada una investigación del formato voz y guitarra, para tener un contexto histórico y así entender la evolución que ha tenido la manera de escribir para este dueto.

AGRADECIMIENTOS

Primero, quiero agradecer a mi familia por el apoyo que me han dado para este proyecto, por que sin la ayuda y esfuerzo que ellos me han brindado a lo largo de mi vida no estaría escribiendo estas palabras, agradezco especialmente a mis padres que han dedicado su vida a mis hermanos y a mí queriendo lo mejor para nosotros. Espero que el resultado de este proyecto sirva como muestra de mi agradecimiento por su esfuerzo diario.

Agradezco a mi tutor por la paciencia que tuvo conmigo a lo largo de este proyecto, por que sin sus observaciones, aclaraciones y conocimientos no hubiera podido tener los resultados arrojados en este año y medio.

Por último agradezco a mis amigos, quienes no solo aportaron para este proyecto con sus conocimientos, sino también con su compañía en ocasiones donde las situaciones personales hacían que colapsara, el cariño y apoyo que me ofrecieron a lo largo de este gran paso fue de mucha ayuda para poder culminar este proyecto.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objetivo.....	1
1.2. Contexto.....	1
2. MARCO TEÓRICO	2
2.1. El Origen Del Bambuco	2
2.2. El Formato Voz y Guitarra	10
3. METODOLOGÍA	18
4. DESARROLLO DEL PRODUCTO CREATIVO	20
5. EL REPERTORIO	23
5.1. El Trapiche	23
5.2. Antioqueña	30
5.3. Dolor Sin Nombre.....	36
6. CONCLUSIONES	43
7. ANEXOS	44
7.1. Anexo 1: Partituras.....	44
7.2. Anexo 2: Grabaciones las interpretaciones.	44
7.3. Anexo 3: Entrevistas.	44
8. BIBLIOGRAFÍA	45

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Acompañamiento del Bambuco a 6/8	5
Ilustración 2: Bambuco a 3/4 con la Armonía cambiada a la mitad del compás.....	6
Ilustración 3: Bambuco a 3/4 con la anticipación de la armonía	6
Ilustración 4: Tablatura Italiana	11
Ilustración 5: Tablatura Francesa	12
Ilustración 6: Tablatura Española.....	12
Ilustración 8: Guitarra del barroco	14
Ilustración 9: Guitarra Contemporánea.....	15
Ilustración 10: El trapiche, ejemplos de compases con chord melody.....	23
Ilustración 11: El Trapiche, armonía anticipada por el bajo	24
Ilustración 12: El Trapiche, Modulación.....	25
Ilustración 13: El Trapiche, cantos en el bajo	25
Ilustración 14: El Trapiche, marcas de final y repetición de frase	26
Ilustración 15: El Trapiche, conexión parte B con intro	27
Ilustración 16: El Trapiche, comparación de final de introducción para pasar a la parte A y C	28
Ilustración 17: El Trapiche, cambio de ritmo armónico.....	29
Ilustración 18: El Trapiche, Ritmo armónico C´	30
Ilustración 19: Antioqueña, funcionamiento de los bajos en la introducción	31
Ilustración 20: Antioqueña, análisis del funcionamiento de la guitarra en la sección A.....	33
Ilustración 21: Antioqueña, funcionamiento del acompañamiento.....	34
Ilustración 22: Antioqueña, funcionamiento del acompañamiento pt 2.....	35
Ilustración 23: Antioqueña, final de la obra.....	35
Ilustración 24: Dolor sin nombre, funcionamiento del acompañamiento en la introducción	36
Ilustración 25: Dolor Sin Nombre, Funcionamiento de la melodía	37
Ilustración 26: Dolor Sin Nombre, funcionamiento del acompañamiento en la parte A	38
Ilustración 27: Dolor Sin Nombre, funcionamiento de los cantos en la parte A.....	39
Ilustración 28: Dolor Sin Nombre, Funcionamiento de la armonía en la sección B.....	40
Ilustración 29: Dolor Sin Nombre, diferencia entre A y A' en el acompañamiento	41
Ilustración 30: Dolor Sin Nombre, Final de la canción	42

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivo

Aportar a la recuperación de la tradición de la práctica interpretativa del Bambuco a 3/4 por corrido, mediante la escritura de tres arreglos de obras para voz y guitarra implementando los elementos técnico-expresivos e históricos con sus acentuaciones marcadas. Eventualmente la anticipación de la armonía a través del bajo, pues en las últimas décadas predominó la escritura e interpretación del Bambuco a 6/8 debido a que brinda posibilidades técnico-expresivas diferentes frente a la grafía ternaria.

1.2. Contexto

En la actualidad, escuchar diferentes Bambucos tocados en la métrica de 3/4 evidencia que sólo hay versiones instrumentales; siendo altamente complejo encontrar estas interpretaciones debido al cambio de escritura a 6/8. Dentro de esta búsqueda se encuentran versiones como “Pa que más si toy Contento” del compositor Gabriel Cárdenas (s.f). Sin embargo, al escuchar la interpretación del pianista Álvaro Puig, se escucha un juego rítmico en el acompañamiento de la melodía muy habitual en la interpretación del Bambuco tradicional por corrido. Así, se hace evidente la anticipación del bajo en la armonía en el primer tiempo del compás, donde el ritmo comienza con una negra en el último pulso del compás y una blanca que ocupará los dos primeros tiempos del siguiente.

De igual manera, el Bambuco “Soatá” interpretado por el pianista Luis Alejandro Gómez Díaz (s.f), muestra el ritmo de acompañamiento tradicional que tienen este tipo de Bambucos antiguos por corrido, el cual está dividido en dos planos. El primero es el bajo que suena en primer y tercer tiempo, teniendo silencio de negra en el segundo pulso, el plano de arriba (correspondiente al acorde) tiene silencio de corchea en primer tiempo seguido de dos negras y una corchea, este acompañamiento cambia sus acentuaciones respecto al tan popular silencio de corchea corchea (acorde), corchea (bajo) corchea (acorde) corchea (bajo) corchea (acorde) del 6/8 Este simple cambio de acentuaciones abre la puerta a otros ritmos en el acompañamiento, como es el caso en “Sobre el Humo” interpretada por la Orquesta Colombiana de Bandolas. Allí, el bajo a pesar de ser muy “estable” rítmicamente, muestra otra posibilidad de acentos que brinda

el $\frac{3}{4}$ haciendo negra en primer y tercer tiempo. De este modo, a lo largo de toda la obra, llama sobre manera la atención el nuevo estilo que obtiene el Bambuco sin que este pierda su esencia.

Por otro lado, al buscar Bambucos cantados en $\frac{3}{4}$ por corrido, empieza a hacerse presente la problemática que intenta abordar el presente proyecto: la pérdida de la tradición cantada durante el transcurso de las últimas décadas. Esto en la medida en que sólo aparecen versiones en $\frac{6}{8}$, cuando muchas de estas canciones se escribieron originalmente en $\frac{3}{4}$, pero fueron reescritas con la finalidad de reubicar el ritmo armónico/melódico y así evitar el cambio de acorde a mitad del compás o que algunas acentuaciones en la melodía no quedaran en los tiempos débiles, características que son fundamentales en la escritura ternaria. Esto no quiere decir que la práctica de la escritura e interpretación del Bambuco a $\frac{3}{4}$ haya desaparecido, entendiendo que en la actualidad aún hay espacios dedicados a la interpretación de este género perteneciente a la música andina colombiana. Uno de estos lugares es el Festival Nacional del Bambuco Luis Carlos González que se realiza en la ciudad de Pereira, donde el maestro Diego Sánchez (2020), una de las personas que ha permitido la creación de este espacio, comenta lo siguiente:

El Bambuco a $\frac{3}{4}$ que crearon maestros como Fulgencio García, Pedro Morales Pino, entre otros, tiene unas características particulares en sus acentos, en su estilo, en su forma de interpretación y es el que se está perdiendo en la historia, por eso necesitamos que las nuevas generaciones de músicos y públicos lo conozcan, lo disfruten y lo interpreten y nos complace saber que así será a través de nuestra modalidad instrumental (Sánchez, 2020).

La creación de este espacio contribuye a la recuperación de la tradición musical del Bambuco, lo interesante aquí no es sólo que hay un espacio para la interpretación de este género en la métrica ternaria; es el hecho de que tanto un Bambuco en $\frac{6}{8}$ o en $\frac{3}{4}$ pueden convivir sin ningún inconveniente, *ergo* cada uno aporta al desarrollo de la música andina colombiana. Ambos lo enriquecen rítmica, armónica y melódicamente

2. MARCO TEÓRICO

2.1. El Origen Del Bambuco

Aunque no hay mucha información acerca del origen exacto del Bambuco, es común leer que sus inicios datan de la época de la campaña independentista del Virreinato de la Nueva

Granada, territorio que hoy en día se conoce como Colombia, en su búsqueda por encontrar una identidad propia. Es aquí donde el arte toma un rol muy importante tanto para esta hazaña de la búsqueda de libertad y autodeterminación frente a la corona española, como en la definición de los mitos fundacionales que a futuro identificarían a la población de estos territorios como un Estado-Nación.

Esta búsqueda de autodeterminación e identificación de los mitos fundacionales de lo que hoy es Colombia, ha derivado en una serie de conflictos que, para mediados del siglo XIX, se centraron en la solución de la pregunta: “¿qué nos define como nación?”. Este conflicto tomó diferentes tintes tanto de carácter político como cultural. Para el caso del segundo, la población tomó diferentes bandos, dentro de los cuales una parte de la sociedad no quería desprenderse del legado cultural español; otros buscaban emprender un rumbo totalmente nuevo, y otros querían tomar como propio el arte que estaba naciendo en medio de cañones y bayonetas. Así, en este momento, habían diferentes enfrentamientos armados de carácter interno como internacional, siendo determinantes para el nacimiento del Bambuco.

En este momento, España no sólo trataba de mantener sus colonias, sino que libraba una guerra contra la Francia de Napoleón¹. Sin embargo, los británicos fueron quienes aportaron al proceso independentista de la Nueva Granada, como al “surgimiento” y popularización del Bambuco. Los británicos² reconocieron la importancia de profundizar la debilidad del Imperio Español, entendiendo que este no sería capaz de mantener dos guerras al mismo tiempo, en especial cuando una de ellas se libraba al otro lado del mundo. Por tanto, intentando tomar el vacío de poder que quedaba con el abandono de este territorio, enviaron tropas, músicos y demás provisiones a fin de mostrar su poderío y riqueza cultural, queriendo así influenciar en la construcción de la identidad nacional que se iba consolidando, llevando su música desde las bajas hasta las altas esferas de la sociedad. Al respecto, Miñana (s.f.) expone lo siguiente sobre este punto: “Era claro que había que negar la música del enemigo español, y más aún en una confrontación bélica. La contradanza inglesa servía para lograr esa “oposición musical” pues se asociaba al aliado inglés” (p.4).

¹ Las guerras napoleónicas tuvieron lugar durante la primera parte del Siglo XIX, siendo el Imperio Español uno de los objetivos de Napoleón, quien logró invadir la Península Ibérica; capturando al Rey Fernando VII.

El esfuerzo de los británicos por adentrarse y “alentar” con su música a los soldados criollos, sería en vano, pues los soldados colombianos sentían las contradanzas inglesas como algo ajeno a su cultura. Después de identificar este problema, las tropas encuentran un género musical que cumplía con las características de ritmo, melodía e identidad que sería capaz de reemplazar las danzas inglesas, es aquí donde aparece el Bambuco.

Este ritmo mezclaba el origen étnico de los soldados que estaban en el campo de batalla, teniendo raíces afro, campesinas y criollas, quienes al escuchar el estruendoso sonar de las tambores y las melodías alegres de las flautas encontraron una música que realmente los animara al combate. Teniendo en cuenta lo anterior, puede aducirse que “El Bambuco en sus comienzos estuvo ligado a la música militar, a las bandas de vientos que acompañaron a los ejércitos en esa convulsionada época: es decir, el Bambuco fue una música de guerra” (Miñana, s.f., p.4)

Con el conflicto a flor de piel y el movimiento acelerado de las tropas a lo largo del continente, el reconocimiento del Bambuco había ganado una fuerza imparable, siendo interpretado en fiestas de ciudadanos e inclusive en fiestas religiosas. Sin embargo, aún no sonaba en las grandes salas de baile de la elite, puesto que muchos de ellos eran reacios a identificarse con un género musical cuyo origen se remonta a los pueblos negros, campesinos e indígenas. Este rechazo corresponde a un contexto social (siglo XIX) donde la mezcla de razas se entendía como algo ofensivo; acaeciendo como comportamientos sociales dominantes el racismo y clasismo en las principales ciudades del país.

A pesar de esto, llegar a considerar que el Bambuco no iba a ser interpretado en los salones de baile era ir contra corriente. Sin embargo, para lograr su ejecución necesitaba ser “depurado”, entendiéndose que su sonido estruendoso, alegre y festivo molestaba a personas que se negaban a relacionarse con la base de la pirámide social. Es en este momento donde el Bambuco comienza a dividir la sociedad en varios grupos, el primero trataría de negar el origen afro, indígena y criollo, buscando darle un “blanqueamiento” a este género. Por otro lado, estaban quienes aceptaban con desprecio el Bambuco y su origen, considerándolo un género inferior y tratándolo de manera despectiva, el último atisbo de la sociedad aceptaría el género en su naturaleza, pero por desgracia ellos serían una minoría.

En este punto es el primer grupo de personas el que sería de suma importancia para el desarrollo del Bambuco por corrido, debido a que con este “blanqueamiento” del género, se abre la puerta a un cambio enorme en la interpretación, instrumentación y escritura. Al modificar estas características, le darían un espacio entre ellos cumpliendo con varios criterios, como cambiar su instrumentación aislando la tambora, con motivo de la molestia generada en la audiencia presente en el recinto de baile por su sonido fuerte, pero también porque consideraban que los músicos ya tenían la suficiente experiencia como para llevar el pulso por ellos mismos (Miñana, SF, p 4).

Por otro lado comienzan a cambiar su escritura de binaria a ternaria, siendo esta, otra forma de negar sus orígenes. Sin la tambora y sus acentuaciones métricas naturales, el Bambuco comenzaba a abandonar el estilo guerrero que lo caracterizaba. Esta manera de reescribir la música daría una acentuación rítmica que cambiaría por completo el género y su interpretación, pues el 6/8 permite mantener el ritmo armónico en un mismo compás.

Ilustración 1 Acompañamiento del Bambuco a 6/8



Fuente: Elaboración Propia (2023)

Como se aprecia en la imagen, cada acorde ocupa un compás, Am en el primero y E7 en el segundo. Allí, los bajos van en tercera y quinta corchea, mientras que las triadas van en segundo, cuarto y sexto tiempo del compás, haciendo el acompañamiento habitual de este género de la música andina colombiana.

Por su parte el 3/4 por corrido, que propuso la élite, no funciona de esta manera, su primer diferencia es la división del acompañamiento en dos planos, el superior se encarga de los

acordes y el inferior del bajo de estos. Otra diferencia es el ritmo armónico, este tiene dos variantes comunes, la primera cambiar los acordes a la mitad del compás, después del silencio de corchea, y la segunda es la anticipación de la armonía con la ubicación del bajo en el primer pulso del compás.

Ilustración 2: Bambuco a $\frac{3}{4}$ con la Armonía cambiada a la mitad del compás



Fuente: Elaboración propia (2023)

La ilustración 2, muestra el primer estilo de acompañamiento del Bambuco a tres por corrido en donde en un inicio la armonía (Am) tiene una duración de compás y medio; a partir de ahí, los acordes cambiarán después de la primera negra (triada de E7) del plano de arriba, moviendo el cambio de acorde al segundo pulso del compás.

Ilustración 3: Bambuco a $\frac{3}{4}$ con la anticipación de la armonía

10



Fuente: Elaboración propia (2023)

El segundo estilo es donde la armonía permanece un compás entero, haciendo que el bajo tenga el funcionamiento de anticipación de acorde como se mencionó anteriormente.

Este “nuevo Bambuco” le dio al género otro estilo, carácter y posibilidades que más adelante diferentes compositores colombianos utilizaron y explotaron para llevar esta música a un punto totalmente diferente al que se encontraba en la etapa de “reconocimiento del género”. Con esta idea clara del “blanqueamiento”, podría decirse que el Bambuco ya había ganado la aceptación de ser una música casi consolidada y digna de ser tocada en salas de baile, pero aún estaba lejos de llegar a ser considerada como la música nacional por excelencia. Esto demoraría varias décadas en ocurrir.

Es aquí donde personajes como Pedro Morales Pino le darían el impulso musical, teórico y distributivo que al Bambuco necesitaba para seguir con su expansión. Hace varias décadas había salido de un conflicto armado nacional y ahora entraría en otro enfrentamiento, pero esta vez de carácter intelectual, donde puede decirse que los dos bandos en discordia serían el Nacionalismo de conservatorio y el Nacionalismo del pueblo, el Bambuco se nutría de cada conflicto en el que había sido participe primero en la lucha independentista donde ganó su reconocimiento como un género digno de ser tocado en cualquier lugar de Colombia y ahora se iba a nutrir con la producción de obras y divulgación masiva en los hogares de diferentes ciudades de la Región Andina.

En el recién inaugurado conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia tomaba posesión como decano Uribe Holguín, músico profesional recién llegado de Europa que traía diferentes ideas para aportar a la música desde diferentes puntos de acción. Entre estas ideas se encontraba desarrollar la estética musical colombiana partiendo desde la educación escolar, intentando influenciar la música nacional con la estética francesa, considerando que fue en este país donde había recibido su formación musical y que, posteriormente, lo llevaría a desempeñar un rol principal como opositor del Pasillo y Bambuco como música nacional.

Uribe Holguín le dio el nombre de Conservatorio a la antigua Academia Nacional de Música, volvió a conformar la orquesta, modificó el de estudios, editó una revista musical, planteó reformar las bandas de música e incluso propuso introducir una educación musical básica a nivel escolar en Colombia (Arias, 2008 p.54)

Por otro lado compositores como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo tenían una idea totalmente diferente frente al estilo y género que debía representar a Colombia. Ambos, no veían

lógico que nuevamente un estilo extranjero fuera quien representara el nacionalismo de la joven Nación. En especial, cuando Colombia ya tenía diversos géneros musicales propios como el Bambuco, quien ya contaba con una historia en este territorio y, más importante aún, había sido creado por personas que habitaban estas tierras. El argumento de ambos compositores partía de que, si algo nos iba a representar como Nación, debía ser creado por nosotros mismos; por campesinos, negros y criollos que fraguaron la independencia.

Sin embargo, Uribe Holguín (al igual que mucha gente del pasado) consideraba el Bambuco como un género muy básico, bárbaro y sin gracia para ser quien nos representará como nación. Mientras permeaba el conservatorio de la Universidad Nacional de sus ideas de la estética que nos debía representar, también iba haciendo una campaña de desprestigio de las músicas populares, donde no solo fue el Bambuco el género despreciado, también el Pasillo y las Danzas tradicionales.

Si bien Uribe Holguín contaba con el título de músico profesional, Calvo y Morales Pino no eran solo personas que apoyaban la auténtica música nacional sin tener conocimientos teórico y prácticos de la música en general, ellos también contaban con una formación musical en un nivel muy respetable, eran músicos con una buena capacidad de escritura y de interpretación de instrumentos como la bandola y el piano. Lo anterior, les permitió componer por y para el Bambuco. En un principio la distribución fue solo de partituras, lo que permitía que las personas pudieran tocar estas composiciones en sus hogares, pero necesitaban amplificar la recepción de estas nuevas obras a más personas y que fueran escuchadas sin importar si contaban con conocimientos de interpretación de instrumentos.

Morales Pino, Emilio Murillo y Luis A. Calvo estaban popularizando el Bambuco y el pasillo entre las personas de a pie, mientras que las ideas de Holguín se estaban quedando estancadas en el conservatorio de la Universidad Nacional, dejando que la estética Colombo-Francesa solo se moviera y fuera recibida en la academia. So pena de lo anterior aún faltaba algo más para dar la estocada final que le diera la victoria al Bambuco como la música nacional, este golpe definitivo se daría gracias a la llegada del gramófono a Colombia

Es aquí donde el Bambuco tendría un *boom* en su distribución, llegando a sonar en los hogares colombianos en el momento y veces que quisieran, destacando que su sonoridad ya era

familiar entre las personas de todas las clases sociales. Mientras que la idea de Holguín solo se quedó dentro de los salones del conservatorio, fracasando en el enfrentamiento de estilos, en consecuencia su distribución fue prácticamente nula y erigiendo al Bambuco como género representante de la música nacional de Colombia.

Cabe aclarar que en esta carrera entre las músicas colombianas no solo el Bambuco fue víctima, también cumplió el papel de victimario al discriminar las músicas del caribe y del pacífico con el mismo discurso racista y clasista con el que, en un inicio la sociedad, lo había juzgado a él.

Después de años de consolidación del Bambuco como la música representante de Colombia en el siglo XX, aparecería una división acerca de la manera de interpretar y escribir el género. Muchos músicos y teóricos tenían opiniones diferentes frente al Bambuco a $3/4$ y a $6/8$, en donde los argumentos de ambos bandos no permitirían llegar a un consenso sobre la forma adecuada de escribir este género.

Aquí aparecen músicos que ejemplifican por qué desapareció el Bambuco a $3/4$ por corrido, poniendo las bases de sus argumentos en la dificultad del entendimiento de las sincopas que este ofrece al momento de interpretarlo.

Los aires de la región Andina, imponen al intérprete algunas dificultades especialmente rítmicas, pero EL BAMBUCO siempre ofreció mayores problemas para los montajes, ya se presentarían las partituras en $3/4$, a la manera tradicional, ATRAVEZADO ó CRUZADO y un poco menos problemas, con la escritura en $6/8$. (Gutiérrez, 2020)

Muchos músicos nacionales y extranjeros solucionaban este problema repensando la métrica del género, para poder interpretarlo de forma “adecuada”, pero, al plantearlo de esta manera se pierden acentuaciones naturales que ofrece el Bambuco a tres

Una solución más eficaz es la difusión para volver a entender este género por corrido, lo que daría la posibilidad de reimpregnarnos de estas características del Bambuco, porque la acción de repensarlo no se quedó solo en la mente de los músicos. Esta se materializó en la práctica de reescribir las obras de ternarias a binarias, segregando el Bambuco por corrido hasta tal punto que, actualmente, muchas personas desconocen que hubo un Bambuco escrito en la métrica de $3/4$ por corrido.

Cabe mencionar que la manera de escribir e interpretar a 6/8 o 3/4 enriquecen al Bambuco. Cada una de ellas da diferentes posibilidades y sonoridades, el hecho de discutir sobre cual es la manera adecuada es un sinsentido; ambas formas nutren a este género musical y ofrecen diferentes retos a los músicos que van a interpretarlo o escribirlo.

2.2. El Formato Voz y Guitarra

Si bien estos dos instrumentos aparecieron en periodos diferentes, sonaron por primera vez en un mismo formato en el Renacimiento, dónde la guitarra (o vihuela como era conocida en ese momento) tenía un papel netamente armónico-rítmico donde su función era acompañar a la voz de los trovadores que se encontraban en las calles entreteniéndolos a los ciudadanos que iban a las plazas. Este era el lugar en dónde estaba segregado, no había espacio para el instrumento de cinco órdenes en las iglesias y mucho menos podría llegar a sonar en las grandes salas de los monarcas europeos de aquella época, debido a que era considerado como un instrumento inferior y sin dignidad para entrar en lugares de “más respeto”.

Sin embargo, la guitarra tenía algo que llamó la atención de teóricos, luthiers e intérpretes que querían nutrir la vihuela y no dejarlo únicamente como “el instrumento de la plaza” o, peor aún, que este terminara en el olvido. Así, el aporte de cada uno de ellos nutrió la guitarra, obteniendo paulatinamente el reconocimiento, efectuando cambios en su apariencia y comenzando a escribir de una forma más formal para este instrumento. Estos fueron los primeros pasos para conseguir la aceptación de la guitarra entre las personas, por supuesto no fue un cambio de la noche a la mañana, realmente llevo décadas para logra ingresar en lugares considerados solemnes, siendo las iglesias el primer espacio “solemne” en el que fue utilizado este instrumento, cuya función era suplir el órgano y acompañar la parte cantada de las misas. Muchos de estos lugares sacros no contaban con los recursos financieros para adquirir un órgano o en su defecto, este se encontraba descompuesto.

Músicos empíricos y estudiosos de la música como Alonso Mudarra o Fray Juan Bermudo comenzaron a escribir métodos para la interpretación de la guitarra, en sus contenidos estaba la forma adecuada de afinar las cuerdas (aunque en esta época no había una afinación estándar), la manera de rasguear la guitarra y sus acompañamientos para diferentes géneros musicales del renacimiento. Esta literatura estaba pensada para las personas del común que no

tenían ningún tipo de conocimiento de la música y mucho menos de como interpretar un instrumento, estos libros permitieron popularizar la practica de la guitarra rasgueada, pero solo era una de las posibilidades que ofrecía este instrumento. Empero, el hecho de que las personas ya contaran con libros guía para la interpretación de este instrumento ya era un avance bastante importante en comparación a su inicio.

Es importante mencionar que cada país que dedico un espacio a la guitarra busco una manera de representar en papel lo que se interpretaba en el instrumento, es aquí donde aparece la tablatura; la Italiana fue una de las más importantes. Esta representaba las líneas como las cuerdas de la guitarra, siendo la línea de arriba la cuerda más grave, representaba los trastes con números y mostraba la duración de las notas con figuras rítmicas como *brevis*, *semibreis* o *fusas*. La Francesa ubicaba la cuerda más grave en la línea de abajo e indicaba los trastes con letras. El último tipo de tablatura era la Española, la cual fue una mezcla entre la tablatura Italiana y Francesa, cada una ofreciendo una manera distinta de guiar al lector de manera visual.

Ilustración 4: Tablatura Italiana



Fuente: Manuscrito de Capirola (ca.1517), fol.8 con el 'Recerchar secundo'

Ilustración 5: Tablatura Francesa



Fuente: Francesco Corbetta La guitarre royalle (1671).

Ilustración 6: Tablatura Española



Fuente: Los seis libros del delfín (Valladolid, 1538), con el romance 'La mi cinta dorada'.

Números rojos para la melodía cantada.

Con el aporte de luthiers y músicos, la guitarra no solo estaba evolucionando en su forma física, también estaba ampliando su repertorio en donde aparecían pavanas, fantasías y romanescas. Esto fue un paso relevante en la evolución del instrumento y su manera de mostrarse

al mundo, la perspectiva que las personas tenían de la vihuela estaba cambiando; dejaron de pensar en la guitarra como un instrumento que solo se dedicaba al acompañamiento para la voz. Ahora, esa no era su única función. Estaba abriendo la puerta a mostrarse como un instrumento solista con la posibilidad de tocar polifonías.

La guitarra ya tenía un pie dentro de las iglesias y con esta evolución también estaba llamando la atención de las altas cortes europeas, haciendo que este fuera el siguiente lugar en donde se podría desarrollar. El apoyo económico que daban los monarcas a este instrumento permitió una evolución acelerada en el ámbito teórico/práctico del mismo, de manera que los compositores tenían como trabajo escribir métodos sencillos para enseñarle a los reyes y reinas que los contrataban, popularizando el instrumento no solo en la corte sino también en los hogares de las personas del común.

Este comportamiento obedece a que las acciones del Rey eran replicadas por sus súbditos, si él decía que la vihuela era un instrumento magnífico, las demás personas lo creerían, si él pedía que se escribiera para este instrumento, pues no había más remedio que escribir para él. Como lo señala Turnbull (1991) “As well as providing music in court and aristocratic circles, the vihuela enjoyed a domestic existence and, for a while, had a place in Spanish life comparable with that of the lute elsewhere in Europe” (p24)

El instrumento se quedó durante un largo tiempo entre la aristocracia europea, alcanzando un alto nivel de popularidad. Motivo por el cual, se hacía perentorio en el entretenimiento de las elites la presencia de un laudista/vihuelista de confianza, quien no solo interpretaba este instrumento para los duques sino que también componía piezas en honor a ellos, permitiendo la popularización y producción de obras que cualquier persona podía tocar y escuchar.

Tomó mucho tiempo para que las iglesias y las cortes europeas dejaran entrar la vihuela, pero en el momento de hacerlo le permitieron avanzar en sus cambios físicos, sonoros y teóricos. Modificaron la afinación de las cinco cuerdas con las que contaba, para después anexar una cuerda más grave.

Estos cambios no fueron mérito de un solo país, a pesar de que históricamente se le da gran crédito a España acerca de la creación y evolución de la guitarra hay que tener presente que países como Italia, Francia y Alemania pusieron sus granos de arena en esta constante evolución del instrumento, estos aportes se muestran desde su escritura hasta sus cambios físicos, que en pro del Nacionalismo iban nutriendo la guitarra. Los aportes se ven en el extenso número de obras escritas para el instrumento, las cuales no eran pensadas solo para que fueran tocadas para los monarcas sino también para los cambios que iba teniendo el instrumento.

El cuerpo de la guitarra creció frente a tamaño original, la técnica para poder tocarla de manera adecuada cambió. En un principio solo era rasgueada, cuando cumplía su rol en las plaza. Después empezaron a tocar pulsado, cuando llegó a las cortes; y finalmente, donde combinaron el rasgueo con la pulsación añadiendo dos formas, con yema y con uña. Además de esto, también cambia la escritura para el instrumento abandonando el modelo que tenía la guitarra de cinco órdenes.

Ilustración 7: Guitarra del barroco



Fuente (Guitarra, 2012)

Ilustración 8: Guitarra Contemporánea



Fuente: (Ortizo, s.f)

Compositores como Giuliani o Sor, que entendían que la guitarra podía ser solista y acompañante, estaban dejando un precedente muy importante para que años más tarde se siguiera explorando este formato, haciendo que este dueto no perdiera el respeto que había conseguido con el paso de los siglos. Rasguear la guitarra ya era un recurso más de la colección que utilizaban los músicos y no solo un rol obligado por no poder ir más allá.

La guitarra siguió su evolución a lo largo de los años, pasando por las manos de prominentes figuras como Regondi, Aguado, Sor y Tárrega, quienes ampliaron las técnicas del instrumento y nutrieron su repertorio con las danzas folclóricas que tenían sus países, de esta manera las seis cuerdas continuaban aprendiendo la forma en la que se acompañaba la voz en ritmos tradicionales, algo que explotaría en Latinoamérica tiempo después. La aparición de personajes como José A. Morales, Gentil Montaña, Atahualpa Yupanqui o Eduardo Falú tomaría un lugar importante en el repertorio latinoamericano, donde su acompañamiento no sería tan estático como en la Europa del periodo Clásico-romántico.

De otra parte, una diferencia enorme en la que el periodo Clásico-romántico tiene puntos a su favor es en el compendio de obras que quedaron escritas para este formato, mientras que la canción popular latinoamericana no cuenta con este registro tan amplio. Por ende el material de

análisis basado en los referentes latinoamericanos anteriormente mencionados se basa en composiciones con registro audiovisual.

El primer ejemplo del formato voz y guitarra latinoamericano a utilizar será el de Eduardo Falú, quien fue compositor y guitarrista argentino, en su canción “Las golondrinas”. En su interpretación, muestra el cambio drástico entre el acompañamiento del periodo Clásico-romántico y el de la música popular latinoamericana. Desde un primer momento, da pistas de que la guitarra no quedara resagada a un segundo plano frente a la voz; la acompaña haciendo adornos rápidos. En el bajo, mueve el ritmo armónico en diferentes momentos de la obra y, sobre todo, plantea una introducción con un carácter influenciado por la guitarra clásica.

Por otro lado, el cantautor argentino Atahualpa Yupanqui tomaría el formato voz y guitarra implementándolo de manera unipersonal, interpretando géneros del folklore de su país como la samba argentina, en su canción “Luna Tucumana” (Chavero, 15957). La guitarra va a tener un inicio movido, haciendo pensar a primera escucha que puede ser una obra original para guitarra clásica por la melodía del bajo y el acompañamiento, hasta que comienza a combinar el ritmo de samba argentina entre el plaqué y el rasgueo para dar entrada a la voz, la cual nos relata en forma de poema los viajes a caballo que tuvo Yupanqui a un pueblo llamado Tucuman. A diferencia de la anterior canción, esta tiene por momentos pequeños cantos en los bajos que colorean las notas que utiliza Atahualpa en su voz.

Retomando a música Andina Colombia, aparecen dos de los músicos más importante del país cafetero: José A. Morales, quien escribió una gran cantidad de pasillos, Bambucos y danzas cantadas y, Gentil Montaña, quien nutriría estos mismos géneros desarrollando obras para trio de bandola, tiple y guitarra, guitarra solista, etc. Llevando con ellos este aire nacional a diferentes partes del mundo, ellos se unen para interpretar “Cuando llega la tarde” (Morales, Sf). La canción comienza con la guitarra, que se encarga de llevar melodía, ritmo y acompañamiento en la introducción. Después pasa a mantener únicamente el ritmo armónico, entendiendo que la voz comienza a entonar la letra, la cual relata la historia una pareja apasionada que espera impaciente el momento de volver a verse para continuar con su romance.

Mientras el cantante cumple su función melódica, la guitarra se mantiene alejada de hacer cantos extravagantes y de interferir en el papel que lleva Morales, luego, entiende que esta obra

turna los roles y más adelante serán las cuerdas de Montaña quienes sonarán en solitario, pero mientras eso sucede, su función es netamente de acompañante.

Otro ejemplo de la música Andina colombiana en el formato voz y guitarra se evidencia al escuchar el dueto de Diver Higueta y Jorge Arbeláez, dueto que en la canción “simplicidad” muestran una guitarra acompañante muy característica del estilo andino colombiano, en donde la introducción está realizando armonía, melodía y bajos, puesto que al no tener más instrumentos es la guitarra quien tiene que suplir estos vacíos tímbricos y armónicos, mientras que la voz tiene su entrada, ayudándole llevando la melodía, sin embargo, a lo largo de la obra las seis cuerdas no son estáticas en su ritmo armónico, cambia los acordes dando variedad al acompañamiento y rellena otros momentos haciendo cantos en finales de frase guiados por la voz. Esta canción tiene un intermedio en donde la guitarra en función de solista guía la modulación de la obra. Guitarras con arpeggios, juegos con los silencios, cambios de ritmo armónico y cantos al final de las frases son un toque característico de la música Andina Colombiana la cual sabe emplear muy bien estos recursos que complementan la melodía.

Por otro lado, es sumamente importante mencionar al compositor e intérprete Cubano Leo Brouwer, quien ha nutrido con sus obras e interpretaciones el repertorio del instrumento de las seis cuerdas quien no solo escribió para él en el formato solista, sino que también nos ayuda a entender otra variante del formato de voz y guitarra en donde esta vez los cantantes interpretan las melodías en el estilo Lírico. Brouwer tiene un gran repertorio discográfico, pero es en “Canciones Amatorias” donde encontraremos la obra “El cantar de los cantares”, la cual (al igual que otras composiciones del disco) inspira sus versos en los escritos del poeta español García Lorca.

Así como en los anteriores ejemplos la guitarra realiza la introducción de la canción, haciendo melodías y contra melodías, jugando mucho con las disonancias y un ritmo armónico muy marcado, el cual tiene variaciones entre arpeggios y tocar en plaqué, finaliza la introducción con la entrada de la Mezzosoprano, aquí encontramos una de las grandes diferencias en la interpretación de este estilo de escritura frente a los anteriores ejemplos mencionados, pues el estilo del canto lírico es diferente frente al canto popular.

El fraseo en esta obra está demasiado marcado, al igual que los roles entre ambos instrumentos, en donde la guitarra no interrumpe ni “choca” con la melodía, es interesante escuchar el movimiento ritmo-melódico que realizan las seis cuerdas y las intervenciones que realiza a lo largo de la canción, pues muestra bastante complejidad no solo en la escritura sino también en su interpretación.

Además de las anteriores obras mencionadas, en donde la guitarra realiza las introducciones y turna la melodía con la voz, era necesario investigar sobre otros tipos de acompañamiento, que aunque fueran complejos manejaban un estilo de fraseo diferente a los ejemplos anteriores, es aquí donde aparece “El viaje definitivo” del compositor puertorriqueño Ernesto Cordero.

Esta obra maneja una introducción larga dividida en dos secciones, la primera está a cargo de la voz (aquí la guitarra hace silencio), después de cantar este verso en solitario la cantante entrega la melodía a la guitarra, quien da su introducción con un acorde tocado en plaqué para comenzar a desarrollar la armonía. A lo largo de la obra ambos instrumentos van a turnar las frases, dejando en determinados momentos en donde ambos instrumentos estarán en función de solistas. Hay otros puntos a lo largo de esta pieza en donde la guitarra realiza un arpeggio constante a lo largo del diapasón, en donde (al igual que el ejemplo de la obra de Brouwer) se utilizan muchas disonancias.

Durante el pasar de los siglos, la guitarra se ajustó a las características de los diferentes lugares y, por ende, a las modificaciones que sufría con motivo de su locación, sobreviviendo a guerras como a confrontaciones intelectuales. Su evolución constante ha llamado la atención de personas prominentes que han dejado su huella en el instrumento y, sobre todo, en la música. Destacando que, a partir de su función solista y de acompañamiento, le abrió la puerta a sendas posibilidades. La guitarra está ligada a la evolución del hombre, de la sociedad y de las naciones.

3. METODOLOGÍA

El presente proyecto tiene un desarrollo no lineal en sus fases, la primera comienza con la búsqueda bibliográfica y videográfica de información sobre el Bambuco a tres cuartos antiguo por corrido para el entendimiento de su historia, escritura y ejecución.

Es aquí donde se da una contextualización de la historia del Bambuco y su influencia en la búsqueda del nacionalismo en Colombia en el siglo XIX. Se realizó una investigación del origen de esta música Nacional, en donde fue importante analizar las particularidades de su escritura en la antigüedad como en la actualidad, con el objetivo de interiorizar sus diferencias, sus aportes y sobre todos entender las razones por las cuales el Bambuco ha evolucionado y variado en su forma de ser escrito e interpretado.

La segunda fase se divide entre la creación del marco teórico y el desarrollo del producto creativo, aquí comienza la reescritura de los tres arreglos en donde fue necesario volver a revisar la información recopilada en la fase inicial del proyecto. Al escribir el Bambuco en una métrica y estilo diferente al “convencional” era sencillo dejarse llevar por la sonoridad y acentuación del $\frac{6}{8}$ pues su estilo ya estaba interiorizado, por tanto fue importante volver a la fase inicial para reentender este género de la música Andina colombiana y así respetar sus acentos, la manera de escribir la armonía y sonoridad. Esto no fue tan simple de solucionar, *ergo* con todo el movimiento de reescribir el Bambuco a $\frac{6}{8}$ era complicado encontrar partituras y versiones audiovisuales de este género por corrido a $\frac{3}{4}$.

La escritura del marco teórico contribuyó a la claridad no solo de la escritura del Bambuco a tres por corrido, sino también a entender el funcionamiento del formato voz y guitarra. El análisis de la evolución de la manera en la que se escribe para estos dos instrumentos dio una guía de como era el funcionamiento de la armonía y contra melodías que podía manejar la guitarra. Para la búsqueda de información de estas dos secciones del marco teórico, fue necesario recurrir a lecturas vistas en la clase de Literatura instrumental I, taller magistral II y III en donde muchos de estos temas habían sido objeto de discusión durante estos espacios.

En la investigación de este formato se dio especial importancia a la evolución de la guitarra, considerando que escribir de la voz humana puede llegar a ser demasiado extenso en la medida en que ha sido un instrumento que remite su origen a la aparición del hombre. Aquí se señalan ejemplos de este dueto desde el origen de la vihuela hasta el acompañamiento que realizan en la música popular latinoamericana, mostrando los cambios sonoros que hay desde Mauro Giuliani hasta Leo Brouwer.

La fase tres fue hacer entrevistas a dos músicos que tuvieran un recorrido importante en la música colombiana y que, aparte de esto, conocieran acerca de las disputas intelectuales que se dieron en torno al Bambuco. En este punto fue necesario complementar la información recolectada en la fase uno; para ello, se consultó el punto de vista de estos expertos frente al antiguo Bambuco y la manera en la que iba siendo reemplazada; siendo necesario entender el “resurgimiento” de la escritura de este género.

4. DESARROLLO DEL PRODUCTO CREATIVO

La realización de los tres arreglos del Bambuco a tres cuartos por corrido tuvo varias etapas. La investigación fue uno de los pilares para poder comprender todo el contexto histórico, siendo necesario entender las razones por las cuales el Bambuco fue segregado a la escritura binaria y, así saber, a qué retos de la interpretación y la escritura estaba por aceptar.

Una vez entendido el nacimiento, conflicto intelectual y deceso del Bambuco ternario, comenzó la parte de escuchar las canciones que más adelante serían arregladas en esta métrica antigua. Por tanto, fue necesario oír diferentes versiones y canciones de este género de la música andina colombiana, con el fin de interiorizar sonoridades, estilo de escritura e interpretación de las melodías y acompañamientos, entendiendo la importancia de los cantos en los bajos de la guitarra, los calderones en algunas zonas de las canciones y los momentos donde la voz y la guitarra entran al tiempo, pensando directamente en el montaje y las formas de marcar esas entradas con el cantante.

El siguiente paso fue la elección de los Bambucos para ser reescritos en el estilo del tres cuartos por corrido, las interpretaciones de “Dolor sin Nombre”, “Antioqueñita” y “El Trapiche” de Obdulio y Julián fueron las obras escogidas para llevar a cabo el desarrollo del producto creativo.

A pesar de entender el contexto y tener en mente la sonoridad del Bambuco a tres, hubo algunas confusiones cuando comenzó la escritura de la melodía, sopesando que era muy probable dejarse llevar por la sonoridad del seis octavos pues durante toda la carrera había sido el estilo de Bambuco que más había estudiado. Los primeros adelantos de los arreglos fue la escritura de la melodía de “Antioqueñita” y el “Trapiche”, los cuales se llevaron a cabo mientras se escuchaban las canciones y pasaba la melodía en la guitarra, para después proseguir con su escritura en un

cuaderno pentagramado. Este proceso tomó tiempo considerando que era una actividad que se realizaba en pocas repeticiones durante un lapso amplio. En este proceso se halló una forma más fácil de reescribir, así se saltaba la parte del papel y lápiz y para pasar a la transcripción directamente a un programa digital (Noteflight).

En los adelantos de “Antioqueñita” y “Trapiche” tuvo lugar una dificultad: los arreglos estaban siendo escritos en la métrica correcta con las acentuaciones equivocadas, como causa de la ubicación de los silencios de corchea. Estos no estaban siendo escritos en el primer pulso del segundo tiempo, causando la pérdida del estilo del $\frac{3}{4}$ por corrido.

Por otro lado, “Dolor sin Nombre” presentó una dificultad parecida. Sin embargo, este no fue en la escritura de la voz sino la introducción de la guitarra, la cual sonaba como un Pasillo y no como un Bambuco. Esto era causado por las figuras rítmicas mal escritas, las cuales debían ser corcheas mientras que eran transcritas como negras, causando un ritmo fuera del género musical.

Para atender este problema, fue necesario un espacio de tutoría respecto a la estética del Bambuco a tres por corrido. No solo hubo confusiones en la escritura de la melodía sino también en la manera de armonizar la canción debido a que no se estaba cambiando la armonía a mitad del compás ni utilizando el bajo anticipado para el ajuste de acordes.

Posterior a las correcciones en la melodía, se llevó a cabo el proceso de reescribir la armonía. Se corrigieron algunos acordes para mantener los grados que se utilizan frecuentemente en el Bambuco, haciéndose necesario tener muy presente el uso de dominantes secundarias y el cambio de tonalidad que podía ser al relativo mayor o su paralelo. Si bien una de las características más comunes en el Bambuco a tres cuartos por corrido era la anticipación del acorde por medio del bajo, no se utilizó tan seguido en los arreglos considerando que, en algunos compases, el sonido era forzado.

Una vez armonizadas las canciones, el siguiente paso fue comenzar a colorear espacios puntuales con cantos en el bajo, especialmente compases donde la voz estaba haciendo figuras como negras con punto o blancas. Con el fin de llenar la melodía y no dejar la guitarra solo con el acompañamiento habitual de este Bambuco, en los tres arreglos se realizaron juegos con las

octavas de la guitarra y el efecto de *pizzicato* en una parte de “Dolor sin Nombre”, para variar sonoridad y jugar un poco con los efectos que brinda la guitarra.

El siguiente momento fue complementar armónica y rítmicamente las introducciones de las obras. Al ser un formato de voz y guitarra en donde la voz hace la melodía, la guitarra tendría que llevar el ritmo; la armonía y en momentos puntuales como introducciones o intermedios hacer la melodía. Empero, si en estos puntos la guitarra solo hacía un punteo, el sonido resultante era vacío, para lo cual era necesario complementar con armonía y añadir bajos que llenaran más estas zonas. Para esto se buscaron acordes en inversiones que fueran cómodas para tocar y diferenciar entre melodía, acorde y bajos.

El paso final fue añadir la letra a la melodía, aquí se añaden sugerencias de calderones, efectos en la guitarra como el *pizzicato*, *ritardandos*, *accelerandos* y acordes que se tocan en plaqué o en rasgueo, también se armonizó la partitura para una mayor facilidad a la hora de leer. Por otro lado se organizó la partitura especificando repeticiones.

5. EL REPERTORIO

5.1. El Trapiche

Es una obra escrita con la forma: Introducción, A-A-B, introducción, C-C', e introducción. Como se señala en la ilustración 10, la escritura de la parte instrumental hace en algunos pasajes *chord melody* -puntualmente en los compases 2, 3 4 y 8-, respetando los pulsos en donde van los bajos y los acordes (primer tiempo del primer y tercer pulso)

Ilustración 9: El trapiche, ejemplos de compases con chord melody

The image shows a musical score for 'El Trapiche' in 3/4 time, with a tempo of 120. The score is divided into two staves: 'Voz' (Voice) and 'Guitarra clásica' (Classical Guitar). The voice part consists of four measures of rests. The guitar part consists of four measures. The first measure has a quarter rest followed by eighth notes. The second measure has a quarter rest followed by eighth notes. The third and fourth measures are highlighted with a red box and contain chord melody, with the bass line and chords written in the lower register of the staff. The number '5' is written below the guitar staff.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

La sección A se mueve en la tonalidad de Am, usando los enlaces I-V-I. Aquí, la decisión fue enfatizar el acompañamiento ritmo-armónico habitual, escogiendo para esta primera parte la versión de anticipación de acordes por medio del bajo en el primer pulso del compás. Los bajos de los acordes variaban entre sus fundamentales, terceras y quintas como se señala en la ilustración 11.

Ilustración 10: El Trapiche, armonía anticipada por el bajo

The image displays two musical staves for the song 'El Trapiche'. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the classical guitar (Gtr. Clas.). The lyrics are: 'ba ja ndo de la mon ta ña se oye de tar deun Can ta ar'. The guitar part features anticipatory bass notes circled in red, which occur before the vocal phrases. The second system shows the beginning of the piece at measure 13, with the first measure circled in red. The guitar part consists of chords and single notes, with the bass notes being the focus of the illustration.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

La sección B cambia de tonalidad entrando por el cuarto grado (G) de la región de la subdominante (D). Como se puede observar en la ilustración 12, se enfatiza este cambio armónico dejando todo un compás realizando G en un intervalo de octava; en esta sección se utilizaron cantos en el bajo que estuvieran en el mismo tiempo que las figuras rítmicas largas hechas por la voz. Un ejemplo de este estos cantos aparecen en la ilustración 13 en donde se resalta el compás 20. Se adorna la melodía tocando a manera de canto el acorde de B7.

Ilustración 11: El Trapiche, Modulación

Musical score for 'El Trapiche' illustrating a modulation. The score is in 7/8 time and consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Gtr.Clas.' (Classical Guitar). The vocal line has the lyrics: 'ba ja ndo de la bo qui ta dul ce de ca ña quien te pu die ra'. The guitar accompaniment features a sequence of chords. A red box highlights a specific measure in the guitar part, which contains a single note (F) on the first string, first fret, indicating a modulation to a new key signature.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Ilustración 12: El Trapiche, cantos en el bajo

Musical score for 'El Trapiche' illustrating a bass line. The score is in 7/8 time and consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Gtr.Clas.' (Classical Guitar). The vocal line has the lyrics: 'bo qui ta dul ce de ca ña quien te pu die ra'. The guitar accompaniment features a sequence of chords. A red box highlights a specific measure in the guitar part, which contains a bass line (F, G, A, B, C) on the first string, first fret, indicating a modulation to a new key signature.

Fuente: Elaboración propia (2024)

Demás del cambio de tonalidad, el estilo de escritura de armonía y los cantos en el bajo, fue importante la escritura de calderones en el acompañamiento y melodía para marcar finales (resaltado en verde) y repeticiones de frase (resaltado en rojo), así como se evidencia en la ilustración 14.

Ilustración 13: El Trapiche, marcas de final y repetición de frase

The image displays a musical score for the song 'El Trapiche'. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (Voz) and the piano accompaniment (r.Clas.) for the first four measures. The lyrics are: 'be sa ar bo qui ta dul ce de ca ña quien te pu die ra'. The second system shows measures 21 through 29. Measure 21 is marked 'Lento' and measure 27 is marked 'A Tempo'. The lyrics for the second system are: 'be sa ar quien te pu die ra be sa ar'. A red box highlights the vocal note 'ar' in measure 21 and the piano accompaniment below it. A green box highlights the vocal note 'quien' in measure 27 and the piano accompaniment below it. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated at the bottom of the piano staff.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La conexión entre la sección B y C tiene un intermedio en donde se escribe nuevamente la introducción. Aquí se cambió el inicio y final de esta para poder conectar la parte B con la intro y la intro con la parte C, para esta primera unión se utilizó la armonía para pasar a la melodía, como se puede observar en la ilustración 15 se escribió el acorde de Am (resaltado en rojo) en arpeggio de corcheas con la finalidad de que el salto entre final de sección B e inicio de introducción, no tuviera un silencio que desconectara las frases, o peor aún, que este cambio de secciones sonara forzado,

Ilustración 14: El Trapiche, conexión parte B con intro

The image shows a musical score for the song 'El Trapiche'. It consists of three measures. The first measure is marked 'Lento' and the second 'A Tempo'. The lyrics are 'quien te pu die ra be sa ar'. A red box highlights the final measure of the introduction, which is measure 29. The score is numbered 27, 28, and 29 at the bottom.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Para dar inicio a la sección C fue necesario reemplazar el acorde de Am6 con A mayor, esto le facilita al cantante escuchar la modulación con un tiempo de anterioridad a su entrada. En la ilustración 16 se muestra la comparación entre el final de la introducción que conecta con la sección A (que se encuentra en la tonalidad de Am), la cual termina con el acorde de Am6 y el final de la introducción para pasar a la sección C (escrita en la tonalidad de A) que termina con el acorde de A en quinta posición.

Ilustración 15: El Trapiche, comparación de final de introducción para pasar a la parte A y C

The image displays a musical score for 'El Trapiche' in three systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a guitar line (Gtr.Clas.).

- System 1:** Shows the end of an introduction. The guitar line features a sequence of chords: F#m, G, A, and Am6. The Am6 chord is highlighted with a red box. The vocal line is silent.
- System 2:** Shows the beginning of the main melody. The vocal line has the lyrics 'ba ja ndo de la mon ta ña se oye'. The guitar line provides accompaniment.
- System 3:** Shows the beginning of a new section. The vocal line has the lyrics 'el tra pi che esta'. The guitar line features a chord change, with the new chord highlighted by a yellow box.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

La parte C fue escrita en la región del paralelo mayor de Am, ósea, A mayor, el acompañamiento que ejecuta la guitarra en esta sección tiene la sonoridad del Bambuco a $\frac{3}{4}$ combinado con la anticipación de la armonía con el bajo en el primer tiempo. La mezcla cambia la duración de las triadas (resaltadas en rojo en la ilustración 17) dejando de ser negras ubicadas en segundo tiempo del primer pulso, segundo pulso del segundo tiempo y corchea en el segundo tiempo del tercer pulso para pasar a hacer figuras de corchea sonando en segundo tiempo del primer pulso y primer tiempo de tercer pulso. Aparte de esto también cambia la entrada del segundo bajo (resaltado en amarillo), que deja de estar en el primer tiempo del tercer pulso para sonar en el segundo tiempo del segundo pulso.

Ilustración 16: El Trapiche, cambio de ritmo armónico

34 3

Voz
mo lien do el hu mo se ve su bi ir las pe nas quees toy

Gtr. Clas.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La obra concluye con C', aquí la tonalidad cambia, abandonando A para pasar a Am, como se puede comparar entre la ilustración 17 y 18 estas dos secciones no solo contrastan por el cambio de armadura sino también por la diferencia drástica en el acompañamiento a los largo de la sección, pues ya no está escrito el “hibrido” ritmo/armónico, debido a que para C' regresa la escritura de la armonía anticipada por medio del bajo, en donde los acordes empleados fueron Am, C#, Dm, B7 y E7, esta sección (al igual que las anteriores) concluye con el arpeggio en corcheas de Am.

Ilustración 17: El Trapiche, Ritmo armónico C´

The image displays two systems of musical notation for the song 'El Trapiche'. The first system, measures 46-49, features a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line has lyrics: 'mo lien do el hu mo se ve su bi ir las pe nas quees toy'. The guitar accompaniment includes chord diagrams for Am, Am/C, C#°, Dm, and B7. The second system, measures 50-51, is marked 'Lento' and 'Da Capo Sin Repetir'. The vocal line has lyrics: 'sin tien do quien las pu die ra sen ti ir'. The guitar accompaniment includes chord diagrams for B7, E7, Dm6, and E7. Both systems have a red box highlighting the guitar accompaniment and chord diagrams.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

5.2. Antioqueña

Esta canción cuenta con una forma- Introducción, A, Introducción, B, Introducción, A, introducción, B'- La primera parte ésta escrita en la tonalidad de Dm y segunda parte pasa al relativo mayor (F). La introducción (al igual que El Trapiche) mantiene el acompañamiento de los bajos en los tiempos 1 y 3, en algunos otros compases como el 2, 12 y 13 (resaltados en amarillo) se utilizan cantos en el bajo de la guitarra para llenar la melodía y en otras zonas como el compás 6 y 7 (resaltados en rojo) se dobla la melodía en la guitarra una octava abajo. Como se observa en la ilustración 19 a lo largo de la introducción se emplearon algunos acordes como A y Dm, pero su uso no es tan frecuente.

Ilustración 18: Antioqueña, funcionamiento de los bajos en la introducción

The image displays a musical score for the piece 'Antioqueña'. It consists of four systems of staves, each with a Clarinet (Cl.) staff and a Classical Guitar (Gtr. Clas.) staff. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) shows the guitar part with a yellow box highlighting a bass line in measure 3. The second system (measures 5-8) shows the guitar part with a red box highlighting a bass line in measure 7. The third system (measures 9-12) shows the guitar part with a yellow box highlighting a bass line in measure 12. The fourth system (measures 13-14) shows the guitar part with a yellow box highlighting a bass line in measure 14. The clarinet part is mostly silent, with a few notes in measures 7 and 14.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

Como se observa en la Ilustración 20 armónicamente la parte A tiene variaciones entre, bajo anticipado específicamente en el compás 15 donde el acorde de Dm aprovecha para variar en sus bajos entre la fundamental y la tercera (señalado en rojo), la guitarra añade acordes de paso como Bb7 en el compás 16 o E⁷ en el compás 18 y nuevamente Bb7 en compás 21 en donde la duración de estas triadas y cuatriada es de solo un pulso y medio (señalados en

amarillo), por otro lado aparece el cambio de armonía a mitad del compás con los acordes A7 y Dm ubicados en los compases 26 y 27 (señalados verde).

La sección A también emplea cantos en el bajo que se encargan de conectar y rellenar frases en donde la voz tiene duraciones métricas superiores a un pulso como en los compases 19-20 o 22-23 (señalados en azul), esta primera frase termina con el acorde de Dm, este permite la conexión entre la sección A y la introducción que da paso a la sección B.

Ilustración 19: Antioqueña, análisis del funcionamiento de la guitarra en la sección A

The image displays a musical score for the song 'Antioqueña', divided into four systems. Each system consists of a vocal line (Cl.) and a guitar line (Gtr. Clas.).

- System 1 (Measures 13-15):** The vocal line has lyrics: "An - tio que - ña que tie - nes ne - gros los o - jos". The guitar line features chords Dm6 (measures 14-15) and Bb7 (measure 15). A red box highlights the Dm6 chords, and a yellow box highlights the Bb7 chord.
- System 2 (Measures 16-18):** The vocal line has lyrics: "el ca - be - llo ri - zado los la - bios ro - jo - os An - tio -". The guitar line features chords A7 (measures 16-17) and E7 (measure 17). A yellow box highlights the E7 chord, and a blue box highlights the vocal line for measures 17-18.
- System 3 (Measures 19-21):** The vocal line has lyrics: "que - ñi - ta - a An - tio - que - ñi - ta la pal - ma del". The guitar line features a B7 chord (measure 19) and an Eb7 chord (measure 21). A yellow box highlights the B7 chord, and a blue box highlights the vocal line for measures 19-21. The tempo marking "Lento Ad lib" is present above measure 21.
- System 4 (Measures 22-24):** The vocal line has lyrics: "de - sier - to - o noes tan bo - ni - ta". The guitar line features chords A7 (measures 22-23) and Dm (measure 23). A green box highlights the A7 and Dm chords. The tempo marking "A tempo" is present above measure 22.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La parte B comienza con el cambio de tonalidad, pasando de Dm a F (el relativo mayor), para este cambio la armonía entra por C7 (la Dominante de F) haciendo el bajo anticipado en la armonía para después hacer cromatismo ascendente pasando por los acordes Gm7, Am y Bb7 (señalado en rojo) en donde cada triada y cuatriada tiene la duración de un tiempo y medio.

El siguiente encadenamiento es una cadencia de dominante ii7-V7-I que comienza con Gm, pasa por C7 que emplea el bajo anticipado para ese compás y termina en F (resaltado en amarillo) quien a su vez da inicio al primer canto de la sección B (resaltado en verde), este juego melódico en los bajos consiste en hacer las octavas de los grados I-ii- iii para después pasar por la tónica y después continuar con el canto en la región grave de la guitarra como se resalta en las

ilustraciones 21 y 22.

Ilustración 20: Antioqueña, funcionamiento del acompañamiento

Fuente: Elaboración propia (2024)

El final de la parte B retoma la tonalidad original, usando la cadencia V7/V-V7-iv6-ii (E7-A7-Gm6-Dm6) discriminada en azul en la ilustración 22. Esta sección finaliza con una

cadencia autentica imperfecta V7-i ubicados en los compases 55 a 57 (señalados en rojo) concluyendo la primera repetición de la obra.

Ilustración 21: Antioqueña, funcionamiento del acompañamiento pt 2

The image shows a musical score for 'Antioqueña'. The top staff is for 'Gtr.Clas.' (Classical Guitar) and the bottom staff is for 'Cl.' (Clarinet). The vocal line is written below the clarinet staff. The guitar accompaniment features a green box around measures 53-54 and a blue box around measures 55-57. The vocal line has a red box around measures 55-57. Chords E7, A7, Gm6, A7, and Dm are indicated above the guitar staff.

Fuente: Elaboración propia (2024)

Para finalizar el análisis de esta obra está B', quien se diferencia de la sección B únicamente por la letra y el enlace armónico final en donde es la repetición en diferentes inversiones de la cadencia V- i como se puede ver en la ilustración 23.

The image shows a musical score for 'Antioqueña'. The top staff is for 'Cl.' (Clarinet) and the bottom staff is for 'Gtr.Clas.' (Classical Guitar). The vocal line is written below the clarinet staff. The guitar accompaniment features a red box around measures 63-65. Chords A7, Dm6, and A Dm are indicated above the guitar staff.

Fuente: Elaboración propia (2024)

5.3. Dolor Sin Nombre

Es una obra con la forma: -Introducción, A-A, Introducción, B, introducción, A'- en donde hay constantes cambios en el acompañamiento, variando entre la anticipación de la armonía por medio del bajo, cantos en la zona grave de la guitarra y el cambio de la armonía a mitad del compás, estos recursos fueron escritos en búsqueda de una sonoridad natural, evitando que cualquiera de estos tres estilos de acompañamiento sonaran forzados al sonar con la melodía.

En la ilustración 24 aparece el análisis de la introducción, aquí se observan características similares a los arreglos anteriores (El trapiche y Antioqueñita), en donde los bajos (resaltados en amarillo) son estables en el tiempo 1 y 3 del compás, en esta introducción solo hay un canto en el bajo, el cual está haciendo el acorde de Em9. El uso de acordes es muy discreto en donde se emplea *chord melody* para llenar espacios donde la melodía tiene notas repetidas o pulsos en donde los silencios son superiores a un tiempo, como en los compases 2, 5, 7, 8 y 9 resaltados en rojo

Ilustración 23: Dolor sin nombre, funcionamiento del acompañamiento en la introducción

The image displays a musical score for the introduction of 'Dolor sin nombre'. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (Voz) and the classical guitar line (Guitarra clásica) for measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 9. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measures 5 and 9. The guitar line features a mix of accompaniment styles. In measures 1, 3, 5, 7, 8, and 9, the bass notes are circled in yellow, indicating a steady accompaniment. In measures 2, 4, 6, and 8, the guitar accompaniment is highlighted with red boxes, showing chord melody or specific harmonic structures. Chord symbols are provided for several measures: F#°7 in measure 2, Am, D7, and Em in measure 5, F#°7 in measure 6, B in measure 8, and Em in measure 9. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#).

Fuente: Elaboración Propia

Además de la armonía empleada, un cambio importante en la reescritura de la introducción fue ubicar la melodía una octava abajo frente a la versión interpretada por Obdulio y Julián. Hacer este cambio de octava (resaltado en azul)facilitó tanto en la escritura como en la interpretación del acompañamiento, además, aparece la posibilidad de subir el registro en cualquier momento de la melodía, tal como fue escrito en el compás 6 y 7 (resaltados en rojo) en donde la armonía ejecutada en los dos últimos pulsos del compás 6 y el cromatismo ascendente (resaltado en amarillo) añadido de la nota G permitieron dar el cambio de registro a su rango original tal como se observa en la ilustración 25.

Ilustración 24: Dolor Sin Nombre, Funcionamiento de la melodía

The image displays a musical score for the piece 'Dolor Sin Nombre'. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (Voz) and the classical guitar accompaniment (Guitarra clásica). The tempo is marked as 120. The guitar part features a blue box highlighting a melodic line in the first two measures, and another blue box highlighting a similar line in the fourth measure. The second system starts at measure 5 and shows the vocal line and guitar accompaniment. The guitar part includes chords Am, Em, F#7, B, and Em. A red box highlights the Em chord in measure 6, and a yellow box highlights the F#7 chord in measure 7. The melody in measure 7 is also highlighted in yellow, indicating an upward register change.

Fuente: Elaboración propia (2024)

El acompañamiento de la parte A comienza con el acorde de C7, desde aquí se escribió la armonía con el bajo anticipado en el primer pulso del compás, versión del acompañamiento que se empleó en la mayor parte de esta sección, tal como se evidencia en la ilustración 26 (imagen en donde se muestra el ejemplo de la escritura de este acompañamiento) en donde se resaltan los

compases 12 a 14, o el compás 16, por mencionar algunos ejemplos, en donde los acompañamientos utilizan los grados V7, i y VI, ósea, B7, Em y C

Ilustración 25: Dolor Sin Nombre, funcionamiento del acompañamiento en la parte A

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 12-14. The vocal line (Voz.) has lyrics: "yael tra pi che no mue le y la gre". The guitar accompaniment (Gtr.Clas.) has a C7 chord in measure 12, and B7 and B7/F# chords in measures 13 and 14. The second system shows measures 14-16. The vocal line has lyrics: "ca no hi la - a y yo vi vo". The guitar accompaniment has an Em chord in measure 14 and a C chord in measure 16. Red boxes highlight the guitar accompaniment in measures 12-14 and 14-16.

Fuente: Elaboración propia (2024)

Las triadas y cuatriadas solo cambian por dos razones, la primera de ellas la aparición de los cantos en los bajos, que como es costumbre son escritas para complementar notas largas en la voz. El primer canto (resaltado en rojo) está haciendo parte de la escala de Em y termina en la nota B, después aparece un juego con los intervalos (resaltado en amarillo) de 8va, 6ta menor y 4ta justa quien al igual que el canto anterior termina en la nota B, para finalizar estas sección encontramos el canto que da paso a la introducción, el cual está haciendo el arpeggio de Em (resaltado en azul) así como se puede observar en la ilustración 26.

Ilustración 26: Dolor Sin Nombre, funcionamiento de los cantos en la parte A

The musical score consists of three systems of vocal and guitar parts. The first system (measures 14-16) features the vocal line 'ca no hi la - a y yo vi vo' and the guitar accompaniment with a red box highlighting a rhythmic change in measure 15. The second system (measures 17-20) features the vocal line 'yo ran do por que no vie ne yael tra pi che' and the guitar accompaniment with a yellow box highlighting a 'pizz' (pizzicato) effect in measure 19. The third system (measures 21-24) features the vocal line 'no mue le - e y la gre ca no hi la - a' and the guitar accompaniment with various chords like B7, B7/F#, and Em.

Fuente: Elaboración Propia (2024)

La sección B entra por el quinto grado del relativo mayor de Em, es decir, modulo a G y el primer acorde es D7, esta sección de la obra utiliza en la mayor parte de su acompañamiento el cambio de armonía a mitad del compás (resaltado en rojo), es únicamente con la aparición de B7/F# que se emplea el bajo anticipado en el primer pulso para el cambio de acorde esto pasa específicamente en el compás 42 resaltado en amarillo en la ilustración 28.

La aparición de los cantos en los bajos de la guitarra da variedad en este acompañamiento “estático”, que, aunque son contra melodías cortas, colorean y complementan la melodía tal como lo hacen los intervalos de 10ma en los compases resaltados en verde, tal como se ve en la ilustración 28.

Ilustración 27: Dolor Sin Nombre, Funcionamiento de la armonía en la sección B

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Voz.) and a guitar accompaniment line (Gtr. Clas.).

- System 1 (Measures 37-40):**
 - Vocal: a lláen el ca a mi ni to por don de i ba
 - Guitar: Em, D7, G
- System 2 (Measures 41-44):**
 - Vocal: a al lí na cen la ro say la siem pre vi va
 - Guitar: G, Em/G, Em, F°7, F°7, Em
- System 3 (Measures 45-48):**
 - Vocal: yael tra pi che no mue le y la rue ca no hi la
 - Guitar: Em, C, B7, B7/F#, B7, Em

Red boxes highlight the guitar accompaniment in each system. Green boxes highlight specific intervals in the guitar bass line in the second and third systems.

Fuente: Elaboración propia (2024)

La sección de A' cambia muy poco frente a la sección A, en donde el acompañamiento realiza la anticipación de la armonía con el bajo en el primer pulso del compás, estilo que se mantendría en la mayor parte de esta sección, hasta que aparece el acorde de C#° (resaltado en rojo en la ilustración 29) el cual dura solo pulso y medio, siendo sucedido de igual manera por los acordes A7 y B7, cambiando la forma de acompañar la melodía y marcando una diferencia entre la primer sección (A) y A', pues hasta este punto, ambas partes estaban siendo exactamente iguales en su acompañamiento.

Ilustración 28: Dolor Sin Nombre, diferencia entre A y A' en el acompañamiento

The musical score consists of two systems. The first system (measures 57-61) shows the vocal line and guitar accompaniment. The guitar part starts with a whole rest in measure 57, then plays a C7 chord in measure 58, followed by B7, B7/F#, B7, and Em chords in measures 59-61 respectively. The second system (measures 62-65) continues the vocal line and guitar accompaniment. The guitar part has a whole rest in measure 62, then plays a C chord in measure 63, and a red box highlights measures 63-65 containing the chords C#° (half note), A7 (quarter note), and B7 (quarter note).

Fuente: Elaboración propia (2024)

Para finalizar esta obra, aparece el acorde de B7, esta dominante resuelve a la tónica quien fue escrita a manera de canto (siendo el último de la canción), en donde se escribió Em en arpeggio, después de él la armonía vuelve a B, esta vez escrito en intervalo de octava, con el objetivo de ampliar el final y volver a escribir la dominante. Para acabar la obra se escribió la

cadencia V-i que comienza con ese intervalo anteriormente mencionado y resuelve con el acorde de Em hecho en los armónicos del traste 12 de las cuerdas agudas de la guitarra como se observa en la ilustración 30.

Ilustración 29: Dolor Sin Nombre, Final de la canción

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 64 and ends at measure 71. The vocal line has lyrics: "yes - tain mo - vil la rue - ca". The guitar accompaniment includes a "pizz" instruction and chords B7/F#, Em, and F#°/A. The second system starts at measure 68 and ends at measure 75. The vocal line has lyrics: "B7 B7/F# B7". The guitar accompaniment includes a "Lento Ad" instruction and chords B7, B7/F#, and Em. A red box highlights the final measure (75), which contains the Em chord and the instruction "arm XII".

Fuente: Elaboración Propia (2024)

6. CONCLUSIONES

La escritura del Bambuco a $\frac{3}{4}$ marca una gran diferencia interpretativa y teórica frente al Bambuco a $\frac{6}{8}$, en donde ambas formas son adecuadas para poder escribir este género. Dado que sus diferencias no hacen más que llenar de posibilidades y retos a compositores, arreglistas e intérpretes, quienes una vez entiendan la lógica de montaje y escritura del Bambuco ternario contarán con diferentes recursos para nutrir este género musical.

Es una necesidad urgente volver a hablar del Bambuco a $\frac{3}{4}$, pues se desconoce su historia y posibilidades técnicas e interpretativas; por ende es imperativo retomar su escritura con todas las características que ofrece su métrica y acentuaciones específicas. Lo anterior, a partir de la diferenciación entre la escritura binaria y ternaria con sus respectivas acentuaciones por corrido, en vista de que en ocasiones se suele confundir entre las dos últimas. Esta difusión también tiene que ser en material audiovisual, como una clave de gran importancia para poder crear referentes auditivos de cada estilo de Bambuco mencionado, ya que interiorizar las diferencias brindadas por cada uno es vital para poder interpretarlos de manera correcta.

La realización de este proyecto fue todo un reto, desde la escritura de los arreglos hasta el montaje de estos, específicamente en relación con cambiar el estilo interiorizado de la métrica de $\frac{6}{8}$, su acompañamiento y estilo melódico. Resulta ser un proceso complejo, por lo que lleva tiempo comprender e interiorizar en tanto que, como se mencionó en el marco teórico, la información disponible sobre el Bambuco a $\frac{3}{4}$ es escasa y cada uno de los estilos de este género ofrece sus desafíos, sea en la escritura y/o interpretación de este.

Finalmente, la presente investigación propendió por servir como una aproximación que buscó contribuir al estilo de la interpretación ternaria, en donde la intención es motivar a continuar investigando, componiendo, arreglando e interpretando por y para el Bambuco.

7. ANEXOS

7.1. Anexo 1: Partituras.

<https://drive.google.com/drive/folders/1WwNK9kqq8IhrG136xMLuIOXDulFu7Qhn>

7.2. Anexo 2: Grabaciones las interpretaciones.

<https://drive.google.com/drive/folders/1B9Cgtk2B3OU-MrYP8g3NNydJRA6CGUAN?usp=sharing>

[MrYP8g3NNydJRA6CGUAN?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1B9Cgtk2B3OU-MrYP8g3NNydJRA6CGUAN?usp=sharing) Anexo 3: Entrevistas.

- **Germán Posada**

https://docs.google.com/document/d/1CXhbDs7pCIZUuCnxLkSXVkyRFTi16qeBK__CMG6Gme0/edit?usp=sharing

- **Ricardo Mendoza**

<https://docs.google.com/document/d/17DSs0q6k1OrOvzbbfzPFIngo8hgMOTfs4EvgP62Zb7U/edit?usp=sharing>

8. BIBLIOGRAFÍA

- Arias Calle, J. (2008). *Jaime cortés polanía, la música nacional popular colombiana en la colección mundo al día*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35828>
- Miñana, Carlos (SF). Los caminos del Bambuco en el siglo XIX, Universidad Nacional de Colombia. <https://www.sheetmusicplus.com/title/soat-Bambuco-por-luis-alejandro-daz-gmez-digital-sheet-music/21892745>
- Orquesta Colombiana de Bandolas (Orquesta colombiana de bandolas). (2020, 2 de Febrero). Sobre el Humo- Bambuco- Fulgencio Garcia- Orquesta Colombiana de Bandolas [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1NP5i5tcxyk>
- Puig, A (Concurso Nacional del Bambuco). (2021, 29 de Agosto) Álvaro Puig- Pa'Qué Más Si Toy Contento-Bambuco a $\frac{3}{4}$ [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y-gCGInRds0>
- Ruiz, Y. (2015). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *Quirón Revista de Estudiantes de Historia*, 2(3), 12-31.
- Sánchez, D. (Entrevistado, 27 de junio de 2020). *El Bambuco a $\frac{3}{4}$, Gran Protagonista de Nuestra Modalidad Instrumental*. Fundación del Bambuco Colombiano <https://www.concursonacionaldelbambuco.org/el-bambuco-a-3-4-gran-protagonista-de-nuestra-modalidad-instrumental>
- Turnbull, H. (1992). The Guitar from the Renaissance to the Present Day. <https://www.amazon.com/-/es/Harvey-Turnbull/dp/0933224575>
- Yupanqui, A (Atahualpa Yupanqui Oficial). (2015, 15 de Octubre). Atahualpa Yupanqui- Luna Tucumana (1957) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=70WmQk96Btc>