

LA MÚSICA COLOMBIANA EN LA GUITARRA SOLISTA

HENRY ANTONIO RODRÍGUEZ SILVA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2005**

LA MÚSICA COLOMBIANA EN LA GUITARRA SOLISTA

HENRY ANTONIO RODRÍGUEZ

**Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar al
Titulo de Licenciado en Música.**

**Director
LIBARDO BARRERO
Maestro**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2005**



UNIVERSIDAD
INDUSTRIAL DE
SANTANDER

NOTA DEL PROYECTO DE GRADO

NOMBRE DEL ESTUDIANTE HENRY ANTONIO RODRIGUEZ SILVA		CODIGO 1994310
TITULO DEL PROYECTO LA MUSICA COLOMBIANA EN LA GUITARRA SOLISTA		
REGISTRO N°	FACULTAD CIENCIAS HUMANAS	CARRERA LICENCIATURA EN MUSICA
CALIFICACION (letra y número) APROBADA		CREDITOS
DIRECTOR DEL PROYECTO		
NOMBRE LIBARDO BARRERO		FIRMA
CALIFICADORES		
F <i>German Orozco</i> N GERMAN OROZCO	F <i>Jhon Jairo Claro</i> N JHON JAIRO CLARO	FECHA A M D 05 11 11

Original : Oficina de Admisiones y Contabilidad Académica.
Copias : Coordinación de Carrera.
F 1000- 24

TITULO

LA MÚSICA COLOMBIANA EN LA GUITARRA SOLISTA *

AUTOR: HENRY ANTONIO RODRÍGUEZ SILVA **

PALABRAS: GUITARRA, INSTRUMENTOS DE CUERDA, HISTORIA DE LA GUITARRA, INSTRUMENTOS MUSICALES, REPERTORIO, MÚSICA, PARTITURAS, MÚSICA COLOMBIANA, COMPOSITORES COLOMBIANOS.

DESCRIPCIÓN O CONTENIDO:

El trabajo “La música colombiana en la guitarra solista” cuenta la historia de la guitarra en nuestro país desde que debido a la conquista española ingresan los instrumentos de cuerda a América, hasta el momento en que aparecen los primeros compositores e instrumentistas mencionados por los cronistas de la época, llegando a ocupar hoy día un privilegiado lugar en la organología utilizada en nuestros aires musicales.

La influencia española y africana ejercida en nuestro territorio indígena tuvo varias connotaciones, entre las que destaco el origen y la riqueza de nuestra música colombiana como consecuencia de la fusión de estas tres culturas.

Durante varios años los ritmos colombianos han sido fuente inspiradora de músicos, compositores y arreglistas, que han contribuido con sus creaciones a ampliar y enriquecer nuestro folclor musical. Sin embargo es mucha la literatura musical que aún no ha sido tocada, entre la que encontramos música colombiana para guitarra solista, material de difícil acceso y poca ejecución.

Es por eso que el objetivo central del presente trabajo es motivar a que como colombianos valoremos, promovamos y divulguemos nuestra música, y a su vez resaltemos la labor de sus arreglistas y compositores.

Para concluir cabe destacar que escogí la recopilación de música colombiana, porque quise rescatar y resaltar la importancia de nuestros valores culturales motivando a la vez su interpretación.

* Proyecto de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Director Profesor Libardo Barrero.

TITLE

THE COLOMBIAN MUSIC IN THE GUITAR SOLOIST*

AUTHOR: HENRY ANTONIO RODRÍGUEZ SILVA**

WORDS: GUITAR, STRING'S INSTRUMENTS, HISTORY OF THE GUITAR, MUSICAL INSTRUMENTS, REPERTOIRE, MUSIC, SCORES, COLOMBIAN MUSIC, COLOMBIAN COMPOSERS.

DESCRIPTION OR CONTENT:

The project "The Colombian music in the guitar soloist" it counts the history of the guitar in our country since due to the Spanish conquest they enter the rope instruments to America, until the moment in that the first composers and instrumentalists appear mentioned by the columnists of the time, ending up occupying a privileged place nowadays in the organology used in our musical airs.

The Spanish influence and African exercised in our indigenous territory had several connotations, among those that it highlighted the origin and our Colombian music's wealth as consequence of the coalition of these three cultures.

During several years the Colombian rhythms have been musicians' inspiring source, arrangers and composers that have contributed with their creations to enlarge and to enrich our musical folklore. However it is much the musical literature that has not been played still, among which find Colombian music for guitar soloist, material of difficult access and it stops their execution.

It is for that reason that the central objective of the present project is to motivate to that value as Colombians, let us promote and let us disclose our music, and in turn stand out the work of its arranger and composers.

To conclude it fits to highlight that I chose Colombian music's summary, because I wanted to rescue and to stand out the importance of our cultural securities motivating their interpretation at the same time.

* Degree of Project.

** Humane Sciences Faculty. Music degree. Director teacher Libardo Barrero.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
JUSTIFICACIÓN	8
OBJETIVO GENERAL	9
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
1. LA GUITARRA EN COLOMBIA	10
2. ORIGEN DE NUESTRA MUSICA	14
2.1. REGIÓN ANDINA	18
2.2. REGIÓN DEL LITORAL PACÍFICO	21
2.3. REGIÓN DEL LITORAL ATLÁNTICO	23
2.4. REGIÓN DE LOS LLANOS ORIENTALES	24
3. ALGUNOS DE LOS PRINCIPALES COMPOSITORES DE MÚSICA COLOMBIANA PARA GUITARRA SOLISTA	27
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFÍA	40
ANEXOS	41

INTRODUCCIÓN

Hace 500 años desembarcan en nuestro continente la espada, la cruz y la guitarra a manera de símbolo premonitorio de la posterior estrategia colonizadora del imperio español en sus tres frentes principales, a saber: el militar, el religioso y el cultural.

La guitarra se introduce en nuestras tierras más por mérito propio que por imposición, aparease con otros instrumentos, suplanta en parte a la música nativa ya existente y engendra músicas nuevas desconocidas hasta entonces.

Cual semilla transplantada, este pequeño pero maravilloso instrumento germina, echa raíces profundas y crece frondoso y altivo cambiando (a veces en algo, a veces en mucho) su carácter durante estos últimos 500 años. Efectivamente, la guitarra es, hoy por hoy, el instrumento musical que más se emplea en Iberoamérica.

La guitarra y los instrumentos de ella derivados, determinan un tipo de literatura musical que se consolida en el curso de estos 5 siglos y entra a formar parte de nuestra “dimensión social” y a constituirse en uno de los rasgos más importantes de nuestro acervo cultural.

De los originales rasgueos andaluces, esencia de la guitarra flamenca, se realizan versiones criollas que, con el transcurrir del tiempo, se convierten en los golpes característicos de los aires colombianos enriquecidos con la cadencia nostálgica del alma indígena y con el carácter sensual y vigoroso del ritmo africano.

JUSTIFICACIÓN

Es grato ver como a través de los años la guitarra se ha convertido en el instrumento más popular que existe en nuestro medio, para nadie es un secreto que tanto chicos como adultos sueñan interpretar con ayuda de la guitarra sus canciones preferidas, motivo por el cual aún cuando no sea correctamente ejecutada, en casi todos los hogares colombianos encontramos este instrumento, convirtiéndose en un agradable invitado en todas las celebraciones y reuniones sociales.

De la misma manera veo con gran satisfacción el interés que día a día aumenta en los jóvenes por estudiar académicamente todas las posibilidades técnicas e interpretativas que posee la guitarra, reflejado en el crecido número de estudiantes que semestralmente la matriculan como su instrumento principal. Sin embargo y pese a la importancia de la guitarra; desde su ingreso a nuestra cultura musical hasta nuestros días se ha desempeñado principalmente como instrumento acompañante ya sea de la voz humana o de otro instrumento.

Es por este motivo unido al gusto y respeto que despiertan en mí los aires colombianos que quise realizar un trabajo donde se rescate y resalte la obra de varios compositores que han concentrado su talento en dar vida a nuestro folclor y a su vez destacar las amplias características que se reúnen en la guitarra.

Considero importante que como músicos colombianos incluyamos en nuestro repertorio obras colombianas ya que como lo dice el maestro Héctor González en su trabajo musical “Antología de la Guitarra Colombiana”: “Escribir la música no basta, además y como es lo propio de la naturaleza debe sonar”. Los anaqueles de nuestros, pocos centros de documentación musical están llenos de partituras que nunca nadie ha escuchado todavía. Esa es una tarea inaplazable para todos los intérpretes colombianos.

OBJETIVO GENERAL

Promover la ejecución de música colombiana para guitarra solista.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Resaltar la obra de compositores y arreglistas de música colombiana para guitarra.

Ejecutar en la guitarra los principales aires colombianos: Bambuco, Pasillo, Vals Criollo, Currulao, Cumbia, y Joropo.

1. LA GUITARRA EN COLOMBIA

Antes de hablar de los inicios de la música colombiana en la guitarra solista quiero mencionar la introducción y el posterior desarrollo de este instrumento en nuestro país, hechos que se remontan a la época en que los españoles llegan a colonizar la región hoy conocida como América. En ese propósito ingresan, entre otros instrumentos musicales,.. la “vihuela de mano” y la guitarra.

La vihuela seguía muy de cerca la forma y hechura de la guitarra, si bien por el ámbito que le proporcionan sus seis órdenes o pares de cuerdas, se prestaba mejor que esta última a la música solista. Por lo tanto, y a pesar de su consanguinidad, la vihuela y la guitarra se diferenciaban principalmente por el tipo de música a que se destinaban: si la primera se tocaba punteada e intervenía esencialmente en el género polifónico, la segunda se solía rasguear y se utilizaba mayormente en un tipo de música de acompañamiento por acordes, que a la sazón se llamaba música golpeada.

La estrecha afinidad entre estos dos instrumentos repercutió de forma muy interesante en la terminología que se utilizaba entonces para designarlos. Por ejemplo Miguel de Fuenllana, uno de los grandes vihuelistas españoles, nos describe la guitarra como “vihuela de cuatro órdenes”. También Fr. Bermudo apunta que Mercurio inventó la “vihuela de cuatro órdenes” y, más adelante, refiriéndose al mismo instrumento lo llama “guitarra”. Vemos, por lo tanto, que en la España del siglo XVI la guitarra también se conocía bajo el nombre genérico de vihuela, si bien se le añadía generalmente el apéndice de cuatro órdenes para diferenciarla de la vihuela común, la cual disponía de seis.

En esta precisamente una de las grandes dificultades para seguir la historia de los instrumentos de cuerdas en los siglos XVII, XVIII y XIX. Ese fenómeno en nuestro medio continúa vigente, especialmente con la bandola, que se conoció a principios de

siglo con el nombre de lira, que era como la llamaba Morales Pino. Y aún muchas personas la identifican como lira, cuando la lira en realidad es otro instrumento.

Estas vihuelas llegan a muchas regiones del Nuevo Mundo, tomando en poco tiempo características y acentos propios de los lugares donde se estableció, creándose tantos cordófonos como regiones pueblan la América morena; expandiéndose en los lugares conocidos como México dando lugar al nacimiento de la jaranita, la jarana, el mosquito, la concha, la guitarra jarocho, la wapanguera, etc; Puerto Rico dando lugar al cuatro puertorriqueño (guitarrita de 5 cuerdas dobles), Colombia dando lugar al nacimiento del tiple colombiano; en Panamá dando origen al socavón, Ecuador dando origen al bandolín; Chile dando lugar al nacimiento del guitarrón; Bolivia y Perú dando lugar al nacimiento del charango.

Deduciendo así que todo instrumento de cuerda que conocemos en América como instrumentos autóctonos son el resultado de la evolución de instrumentos traídos a través del proceso de conquista y colonización.

La vihuela y la guitarra van definiendo sus características y en su evolución van cambiando su forma de 8, consiguiendo un formato similar al que hoy tienen. Igualmente el número de cuerdas, de trastes y de afinación. La vihuela como instrumento para “puntear” (necesitaba estudios de notación musical) y la guitarra para “rasguear” acordes (dominio popular) de cuatro cuerdas, que pasa a tener cinco y luego seis. Ya en el siglo XIX ésta última asume las funciones de punteo y desaparece la vihuela.

Son pocas las menciones que se hallan acerca de la guitarra antes de la primera mitad del siglo XIX. Aparecieron avisos en el papel periódico de Santa Fe de Bogotá, en 1794 en los cuales se hacían referencias de métodos para interpretación de la misma, y algunos viajeros hacen mención de una guitarra hecha de calabaza muy común en las ventas en 1842.

Una antigua copla recogida en el valle de Tenza por Andrés Pablo menciona que existieron guitarras de cinco cuerdas en Colombia.

Otra mención concreta acerca de la guitarra en Colombia aparece en la historia de la provincia de la compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada, publicada en 1741 en la cual se habla de la diversidad de instrumentos dentro de los cuales se encuentra la guitarra, que interpretaban los indios en los llanos orientales. También hay referencias de 1760 en la población de Uzmál, vía a Tumaco, existía un hombrecito que fabricaba guitarras, las encordaba y las tocaba.

El tipo de guitarra más conocido entre nosotros fue el de seis cuerdas, el cual era llamado el seis orden, nombre con el cual se conoció la guitarra en nuestro territorio.

De 1850 en adelante, la guitarra se esparció por todo el territorio colombiano y dio origen a otros instrumentos mestizos como el tiple; la guitarra fue siempre indispensable en las fiestas populares y familiares, e inclusive entró en las altas esferas sociales en donde su estudio entre las damas se hizo más frecuente.

Entre los guitarristas colombianos destacados tal vez el primero que mencionan nuestros cronistas fue Francisco Londoño, quien nació hacia 1800, aparecen referencias de él en diferentes manuscritos de la época en los cuales se elogia su delicadeza, ternura y originalidad en sus composiciones. Londoño junto al maestro Joaquín Marín fundó en 1845 la escuela de música La Sociedad Lírica.

Más o menos por esta época surgió Pío Quinto Rojas, quien ha de ser reputado como el mejor tañedor que había en la capital colombiana, por su gusto exquisito y su perfecta ejecución; luego entra en la escena José Caicedo Rojas, amante y propulsor de la música capitalina y primer propulsor de la antigua Sociedad Filarmónica.

Una mujer que cabe destacar es María del Carmen Caicedo (1818-1874) quien hizo de la guitarra su amiga y confidente y escribe un curioso cuaderno o libro titulado: “Música de guitarra de mi señora doña Carmen Caicedo”, que contiene 23 piezas cortas en el que se incluyen once vales muchos de los cuales presentan la figuración rítmica propia del pasillo lento, cuatro contradanzas, dos marchas, dos pasodobles, una pieza en ritmo de bambuco o guabina, un baile inglés, un allegro y un ondú.

Otro guitarrista fue Nicomedes Mata Guzmán a quien llamaban El Divino, insigne guitarrista que reproducía en las cuerdas de su instrumento el canto de las aves, los ruidos de la naturaleza, los efectos polifónicos de la banda militar, además de interpretar con una alta inspiración bambucos y aires propios de nuestra tierra.

En la ciudad de Tunja descolló Carlos Torres, quien se servía de la guitarra para sus composiciones. El compositor Emirto de Lima menciona su folclor colombiano al guitarrista José Mazilli, un gran intérprete de Tarrega y Segovia. También cultivó el folclor patrio haciendo arreglos de pasillos, danzas y otras músicas colombianas.

Pero sin lugar a dudas el mayor auge de nuestra música para guitarra se centra en el siglo XX con la aparición de varios compositores y arreglistas entre los que se destacan los maestros Gentil Montaña, Silvio Martínez, Héctor González, Clemente Díaz, Elkin Pérez Álvarez entre otros; quienes con su obra han contribuido a enriquecer y resaltar los diferentes aires que conforman nuestro folclor musical.

2. ORIGEN DE NUESTRA MÚSICA

Para comprender nuestro desarrollo musical, es necesario tener en cuenta las condiciones sociales en las cuales se ha venido formando nuestra nación a partir de tres culturas: La aborígen americana, la española y la africana.

Las expediciones españolas fueron regimientos de hombres de diferentes clases sociales y niveles de cultura, que luego de los prolongados viajes, encuentros sangrientos y pasajeras alianzas con los aborígenes, se dieron a la tarea de tener relaciones con las mujeres indígenas; esta situación se presentó debido a que los españoles no enviaron al principio familias, matrimonios o mujeres en sus expediciones.

Con la creación de los centros coloniales y el éxito de las grandes haciendas, la mezcla entre españoles e indígenas a nivel popular aumentó y se difundió, pero no dejó de ser una situación de desventaja y vergüenza para los nacidos de estas uniones, a los cuales despectivamente se los llamaba “mestizos”, que no gozaron de libertades o buenas garantías sociales; pero esta mezcla no fue sólo de razas, ya que los aborígenes colombianos y los españoles tenían su propio idioma, religión, danzas, instrumentos musicales, artes y principios morales que comenzaron a influirse mutuamente para originar una cultura mestiza.

A esto sumamos los aportes culturales africanos que nos han llegado en dos épocas diferentes y en condiciones sociales distintas. Los primeros, se iniciaron con los árabes del Norte de África con su invasión y dominación de España (siglo VII al XV D.C); los españoles asimilaron durante 800 años buena parte de la cultura Afro-árabe y luego nos transmitieron esos valores culturales a partir del siglo XV D.C.

Los segundos aportes se iniciaron a partir del siglo XVI con la llegada de los esclavos africanos, recibiendo nosotros su influencia en forma directa. Dada la destinación de los esclavos (minería, ganadería y agricultura), los sectores de mayor influencia y asentamientos africanos fueron la costa Atlántica, las riberas de los ríos Magdalena, Cauca y la costa Pacífica.

Es muy importante establecer el origen geográfico diferente de los negros que llegaron al país. Los que arraigaron en la costa del Pacífico de temperamento triste e indolentes por naturaleza, desarrollaron una cultura musical especial que hoy podemos apreciar en los ritmos que se cultivan en ésta zona, siendo el **currulao** el más representativo y que curiosamente tiene gran similitud con el bambuco, lo que hace suponer algún vínculo en sus raíces. El negro caribeño fue diferente al de la costa pacífica. De temperamento alegre, perezosos y extrovertidos, circunstancias que se reflejan en los ritmos tropicales característicos de la zona Atlántica.

Si bien es cierto, el comercio de los esclavos africanos comenzó a disminuir en el siglo XVIII y se frenó en el siglo XIX con la ley de abolición de la esclavitud, la cultura africana continuó mezclándose con la española y en algunos sectores con la indígena, hasta transformarse actualmente en una de las raíces profundas de nuestra música.

No puede afirmarse que los conquistadores del Nuevo Reino de Granada utilizaran la música, ya que muy pocos instrumentos trajeron en sus primeros viajes. Correspondió a los religiosos en la época de la Colonia difundir la música con el fin primordial de satisfacer las necesidades del culto. A semejanza de lo acontecido en el Paraguay, el vehículo de la catequización fue el canto gregoriano.

En el período de 1570 a 1650 el padre José Dadey construyó un órgano de cañas y varias comunidades indígenas aprendieron a cantar por notación; mientras en lo profano las vihuelas dominaron el ambiente colonial.

Aparece el primer compositor de mérito en la historia de la música del país: don Juan de Herrera y Chumacero, maestro de Capilla de la Catedral de Santa Fe de Bogotá de 1700 a 1750. La música profana tuvo su desarrollo en la Colonia con los aires españoles interpretados de acuerdo con su manera de sentirlos por negros e indios, dando extensión a otros géneros. Las crónicas dan cuenta de que en el ambiente festivo de la Colonia se escuchaban el minué, la zarabanda, el fandango, el punto, el galope, el torbellino y la jota.

Se formaron los primeros conjuntos y orquestas, nacieron nuevos géneros musicales, como el bambuco y el pasillo. Dice la historia que el general José María Córdoba enfrentó con éxito la Batalla de Ayacucho en el Perú con bambucos tocados por la banda Voltígeros.

Las piezas musicales de mayor interés histórico en esta época son la contradanza, “La vencedora” que se ejecutó en el campo de batalla en Boyacá y en la entrada triunfal de las tropas de Bolívar a Santa Fe de Bogotá. También son importantes la contradanza “La Libertadora” compuesta a la memoria de Bolívar y la Marcha Fúnebre compuesta por Francisco Selles para las exequias del Libertador el 18 de diciembre de 1830.

Suspendido el influjo español, la música y en especial la popular buscó formas nacionales de expresión. Se definieron la mayoría de los géneros musicales, pero sus orígenes aún son bastante oscuros.

El establecimiento de Conservatorios de música y orquestas incrementó considerablemente el interés por la música de los grandes maestros europeos. Entre los principales centros de enseñanza se recuerda la Academia Nacional de Música fundada en 1822 por Jorge W. Price. Enrique Price fundó la Sociedad Filarmónica de Bogotá en el año 1847. como precursores de la música de tipo folklórico se

destacaron Ponce de León, Diego Fallon y Manuel Párraga que con su “Bambuco” para piano inició el concierto instrumental con base en temas nativos.

El momento estelar de la música colombiana del siglo XIX y el que suscitó la feliz conjunción de lo popular y lo académico corresponde a la composición del Himno Nacional en el año 1887.

Entre 1837 a 1890 aparecen los primeros compositores de música popular que conserva la tradición. Pero es bueno recordar que no era bien visto por la alta sociedad el escuchar o el cantar canciones populares. Aquello era “vulgar” si tenemos en cuenta que el gusto por la canción europea y especialmente la italiana era preponderante. Y lo más curioso es que nuestras canciones populares, no eran ni tan campesinas ni tan folclóricas, ya que sus letras pertenecían a poetas y literatos personajes de la época, pero que en el fondo sentían pena o vergüenza de cantarlas en los salones de la alta sociedad., y por este motivo la canción popular estuvo durante muchos años sumergida en la bohemia ciudadana; y es quizá por esta razón que no se encuentran muchas menciones de la guitarra, considerada instrumento característico de la música popular.

De 1850 a 1930 podemos considerar la época de oro de la canción colombiana, porque en ella aparecen los grandes maestros de nuestra canción popular. La figura cimera fue sin lugar a dudas **Pedro Morales Pino**, artista de fecunda inspiración, músico nato por temperamento y disciplina. Llevó al pentagrama por primera vez los ritmos de la canción típica. Les marcó una estructura precisa y definida, muy especialmente al bambuco, cuyos cánones no han podido ser cambiados hasta el presente.

Además fue el primero que después de 1899 recorrió extensos caminos de Norte, Centro y Sudamérica dando a conocer nuestra música con sus Liras Colombianas,

convirtiéndose Pedro Morales Pino en el alma y la base de la canción colombiana, en otras palabras es el Padre de la canción popular de Colombia.

Este brillante período de nuestra música despierta gran interés en los músicos y compositores de la época, quienes comienzan a ampliar y enriquecer nuestros aires populares creando una gran variedad de ritmos que posteriormente pasan a ser reunidos y clasificados para su estudio en lo que hoy conocemos como las 4 regiones folclóricas: Región Andina, Región del Litoral Pacífico, Región del Litoral Atlántico y Región de los Llanos Orientales.

Con el asentamiento de africanos y españoles en cada una de estas regiones; las costumbres indígenas son influenciadas a nivel político, económico y social; estos cambios producidos por la variedad de culturas crea una nueva forma de expresión musical con marcadas diferencias en cada una de las regiones.

2.1. REGIÓN ANDINA

El desarrollo de la región Andina dependió de la agricultura, minería y comercio; y fue sustentado por continuas migraciones de españoles, la formación de grandes haciendas y la denominación y mestizaje de los indígenas. Las características geográficas permitieron el auge económico, político y cultural de la clase española.

Los festejos religiosos de Navidad, Corpus Christi, San Juan y las peregrinaciones a los santuarios de la Virgen (Chiquinquirá, Monguí, Chinavita), sirvieron para unir a nivel popular lo español y lo indígena; para crear hacia el siglo XVII el torbellino, los cantos de la guabina y gran cantidad de juegos danzados.

Son varios los ritmos pertenecientes a la Región Andina entre los que encontramos: el torbellino, la guabina, los rajaleñas y sanjuaneros, el pasillo y la danza. Pero el principal aire de esta región es el bambuco, expresión musical y coreográfica más

importante y representativa de nuestro folclor, del que quiero expresar sus principales características. La etimología de la palabra bambuco, se encuentra en un parentesco con los verbos bambalearse y bambolearse (oscilar, sin cambiar de sitio), ambos derivados del griego Bambilizo, que significa tremolar y de su forma latina Bambalio, que significa tartamudo.

Los bailes del fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla de la provincia de Andalucía, fueron muy populares entre la clase media española asentada en nuestro territorio.

Estos bailes constituyeron el punto de partida para la creación de fandanguillos criollos y el capitupe, que evolucionaron y se diversificaron en el siglo XIX, gracias a los aportes indígenas y africanos existentes en los antiguos departamentos de Antioquia y Cauca, que se convirtieron en la cuna colombiana del bambuco.

Inicialmente fue una canción de trovador popular y por eso se ejecutaba –y aún se ejecuta- a una voz. El canto de amor, conocido como serenata es, normalmente, a una voz; posteriormente vino a hacerse tradicional, y casi de rigor, la forma del dueto bambuquero. Antes se cantaba a una voz acompañado del tiple y al pasar al dueto, se auxilió con la guitarra.

El instrumental típico del bambuco, comprende el tiple, acompañante del solista o dueto, al cual se le añade la guitarra; cuando se emplea el grupo llamado estudiantina, estará formado por cuatro bandolas, dos triples y dos guitarras, y como percusión está el chucho, o el guache de totumo. También se le añade la pandereta ya casi en desuso. La chirimía del Departamento del Cauca comprende: flautas traversas, maracas, sonajeras, tambora y guitarra.

Su ritmo, está formado por una combinación de compases de $(3/4)$, y $6/8$. la melodía tiene por base la tonalidad moderna, en modo mayor o menor. Su armonía consiste

en modulaciones a tonos relativos. Para acompañarlos se usa el tiple, instrumento nacional por excelencia, afin a la guitarra y con su misma forma.

Hay dos tipos o clases de bambuco: el bambuco melódico y el bambuco canción; tanto el uno como el otro, pueden ser fiestero o romántico. El bambuco melódico fiestero no tiene texto, es decir, letra, y es interpretado, entre otros, por los siguientes conjuntos: bandas de músicos, orquestas y grupos de estudiantinas. Este tipo o clase de bambuco es muy empleado como fondo musical, para la ejecución de danzas folclóricas y representación de obras teatrales costumbristas; cuando el aire o ritmo del bambuco es lento, es decir, contrario al fiestero, que es eminentemente alegre, o festivo, se emplea más como melodía o música para ser escuchada.

El otro tipo o clase de bambuco es el llamado canción, el cual, se diferencia del anterior por tener texto o letra y también conserva la característica de fiestero o romántico. Se compone de dos, tres o cuatro estrofas, con música diferente: para la primera y tercera estrofa se conserva la misma música, mientras que para la segunda y cuarta estrofas el compositor le asigna otra música. También hay bambucos compuestos por dos estrofas, más un coro o estribillo, que se repite entre una y otra estrofa.

El texto del bambuco fiestero tiene la tendencia a ser de tipo picaresco, mientras que en el género romántico, en texto le canta al paisaje, al amor y a los tributos femeninos, generalmente. El bambuco es precisamente junto al pasillo uno de los ritmos preferidos por los compositores y arreglistas para guitarra ya que encontramos temas como Bambuquísimo, Bochica, Pa' que me miró, El Sotareño y Amanecer, entre otros bambucos y en cuanto a pasillos encontramos las suites No. 1-2-3 y 4 del maestro Gentil Montaña, Canto a Carola, Ruego, Melodía triste y Media Sangre entre otros.

2.2. REGIÓN DEL LITORAL PACÍFICO

El trabajo de los esclavos africanos hizo prosperar las grandes haciendas del viejo Cauca (Chocó, Valle del Cauca, Nariño) y su mano de obra en las minas significó primero un enriquecimiento para la corona española y luego para los grandes terratenientes criollos.

Las culturas africanas llegadas a esta costa fueron sensibles a la influencia cultural española, lo cual explica la gran asimilación y reinterpretación que hicieron de ella.

Dados los lujos de la aristocracia caucana, la música y danza cortesana de Europa fue muy frecuente en sus tertulias y saraos (bailes) en donde se distraían al ritmo de danzas, contradanzas, mazurcas, polcas, jotas y algunos romanzas a cargo de señoritas aficionadas al canto.

Es importante mencionar el papel que desempeñó un reducido número de esclavos dedicados al servicio doméstico, pues su contacto directo con la música y danza de sus amos, les permitió iniciar el proceso de asimilación, difusión y cambio de estas manifestaciones culturales europeas.

La religión católica con sus festividades de San Juan y Navidad, influyó profundamente en el canto religioso popular de los esclavos, que gradualmente fueron sustituyendo divinidades y ritos por salves a la Madre de Dios, trisagios, arrullos a los santos y al Niño Dios, balsadas fluviales en honor a San Juan y para la Navidad.

El aporte cultural africano más fuerte y arraigado está en el currulao y el bunde, (principales aires de esta región), en el grupo musical constituido por marimbas de Chonta, conunos macho y hembra, combo y el antiquísimo canto antifonal africano a cargo de las “cantaoras” y “respondeoras” que se acompañan con los guasaes (maraca tubular africana).

En la zona del Litoral Pacífico predomina el folclor negro, siendo el Currulao la tonada base. Este aire musical de ritmo violento y selvático, predomina a lo largo del litoral, zona que comprende todo el Chocó y la mitad occidental del Valle, Cauca y Nariño.

El currulao recibió ese nombre, de dudosa etimología, posiblemente por el nombre que tiene el tambor llamado cununo y todo aquello que se interpretaba en ese tambor se llamaba cununao de donde salió el nombre de currulao. Se sabe además, que el mencionado tambor, es indispensable, o requisito obligatorio, en la ejecución del currulao y de sus derivados.

El currulao, expresión pura del sentimiento negro, participa de la melancolía y de la euforia del antiguo esclavo africano y se interpreta en grandes masas, con el tambor y la marimba como fondo musical; es género muy difundido en la costa del pacífico, y se escucha invariablemente, no solo en las fiestas de carácter colectivo, como las que se acostumbran con motivo de las mingas o rocerías del maíz, sino también, en las de simple enlace familiar, como matrimonios y bautizos.

La parte vocal se manifiesta en la insistencia monótona, y en la repetición de las sílabas finales del verso. El instrumental con el cual se acompaña el currulao, está compuesto de: dos cununos, asociándose a ellos la tambora o bombo, el redoblante, y los guasás como elementos de percusión, y para la parte melódica debe utilizarse invariablemente la marimba de chonta. La parte coreográfica, se expresa en las filas enfrentadas de hombre y mujeres y en el uso del pañuelo como elemento de enlace. El conjunto, coral acompaña la danza, y la lleva a un punto culminante de excitación y estridencia. La diferencia más marcada entre los aires del interior y los de la costa, reside en que los primeros tienen más riqueza melódica, mientras que en los segundos predomina el vigor rítmico. Es quizá esta diferencia la que reduce las composiciones en estos ritmos, limitando el repertorio para guitarra solista.

2.3. REGIÓN DEL LITORAL ATLÁNTICO

Esta región fue clave como punto de contacto y partida de expediciones conquistadoras y área de fomento del comercio. Por eso, allí aparecen antiguas y poderosas ciudades como Cartagena, Santa Marta, Riohacha, Valledupar y Mompós donde se fusionaron indígenas, españoles y esclavos africanos.

Las fiestas y la música religiosa española en honor a la Virgen (La Candelaria, Los Remedios, La Inmaculada), la Cuaresma, Corpus Christi, San Juan y la Navidad sirvieron para catequizar indígenas y esclavos y comenzar el **mestizaje musical**, en el cual también influyeron las tertulias y bailes en las casas de los españoles acaudalados en donde danzas europeas cortesanas como la gavota, el rigodón, paspies, pasacalle, contradanza y populares como la jota, el fandango y las seguidillas fueron lentamente asimiladas y transformadas por indígenas y africanos.

La *Cumbia* es una danza negra, que parece tener su origen en el Cumbé africano; el nombre de cumbia es apócope de cambiamba. Este término, debe tener relación con la voz antillana cumbamcha, que en Cuba, significa jolgorio o parranda. Entre nosotros cambiamba significa el festival en general para ejecutar en él, la cumbia, el bullerengue, el mapalé o los porros. La cumbia es el aire dominante en el Litoral Atlántico, especialmente en los Departamentos de Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba, y parte del Magdalena; es por eso que existen cumbias en Ciénaga, Sincelejo, Sampues, San Jacinto, El Banco, Soledad, Mompos, etc.

De indudable procedencia negra, ha evolucionado hasta convertirse en el más importante y artístico de los géneros musicales de la Costa Atlántica; su ritmo binario, es acentuado en tal forma por el tambor y la guacharaca, que bailando la cumbia en fiesta, fácilmente los bailarines recorren grandes distancias, sin perder el compás en un solo momento.

La idea coreográfica de la cumbia es de carácter erótico. El hombre sigue a la mujer que lleva en las manos en alto, grandes velas encendidas. La voluptuosa ondulación de los cuerpos se sostiene a lo largo de la danza, y la figura predominante consiste, en que ella, dando vueltas sobre sí misma, acerca las llamas al rostro del compañero que las esquiva girando en dirección opuesta con la cabeza hacia atrás.

Los aires de litoral, son eminentemente rítmicos; la melodía es pobre, sólo cambia y se acelera, cuando viene la carga o final, invitando a la alegría y a la vibración. Una gran característica del hombre costeño es la búsqueda de la alegría, la expansión del ritmo, la celeridad, el salir del peso de las responsabilidades por momentos.

La música del litoral norte se denomina aires afro-colombianos, porque el aporte del negro es el que posee mayor vigor y pujanza; su interés es inmenso; la raza negra, es musical por naturaleza, y vive del ritmo. Con la invasión de la raza negra traída por los extranjeros en tiempos de la Colonia, llegó también el canto doliente, la fuerza rítmica de las danzas frenéticas, las supersticiones, y una poesía llena de sugerencias y rebeldía. Los costeños, son por naturaleza, amigos de la música y el baile; sus aires folclóricos, de reminiscencia negra, son entre otros, los siguientes: el porro, la cumbia, el merengue, el mapalé, el paseo, el merencumbé, etc.

Hay varios compositores que se han interesado por estos ritmos, sin embargo la palmereña de Silvio Martínez y 2 porros incluidos en las suites de Gentil Montaña son algunas de las pocas versiones para guitarra.

2.4. REGIÓN DE LOS LLANOS ORIENTALES

El despegue inicial de la economía llanera, se debió a la iniciativa de los sacerdotes jesuitas en el siglo XVII, quienes se dieron a la tarea de difundir la religión católica y al mismo tiempo traer y fomentar la ganadería en las inmensas sabanas y llanuras.

Así fue como los aborígenes fueron tomando a su manera y sentir el canto popular español y los instrumentos de cuerdas (guitarricos, vihuelas, violines, arpas) que introdujeron los jesuitas y fueron mezclándolos con carracas, maracas (capachos), y aún tomando la popular zambumbia de los campesinos españoles emigrantes.

El *joropo* es una tonada tipo predominante en los Llanos Orientales, donde existe en común en la zona limítrofe con Venezuela; se sitúa entre las danzas de ancestro arábigo, pero de textura flamenca por los característicos zapateados, la vivacidad y energía de sus movimientos, lo mismo que la estructura a base de cinco figuras que son: el escobillo con cambio de pies, los balanceos laterales con los brazos cogidos, los arcos con las manos enlazadas, el paso valseado, y el paso de un brazo doblado y el otro estirado.

El joropo, es el aire folclórico más característico de la zona de los Llanos Orientales. Su origen, tiene una indudable raíz española y a semejanza del jarabe tapatío de Méjico conserva, tanto en el canto como en la coreografía, los portamentos o arabescos de la voz y el zapateo flamenco, a más de la jacarandosa altisonancia, sin punto de comparación con los aires y danzas indígenas.

La etimología del joropo, parece derivarse del arábigo “xarop”, que traduce jarabe, sirope, o hidromiel. El joropo, casi siempre tiene como base del canto, un relato en verso, mas comúnmente llamado de los corridos, y a veces, bambas, ensaladas, o simples sucesiones de coplas. El joropo se cultiva en los Llanos Orientales, y está emparentado con los aires venezolanos de las mismas latitudes; joropo de aire musical, es la fiesta familiar del Llano.

El instrumental típico usado **tradicionalmente** en el joropo colombiano consta de: cuatro, requinto y carraca. El bandolín que reemplazaba a veces al requinto, está casi abandonado. Recientemente, ya en la región de Arauca por vecindad limítrofe, ya en los festivales populares pseudo-folklóricos y por esnobismo de turistas, se ha tomado

el arpa usada en Venezuela tradicionalmente, en cambio de nuestro requinto, y han agregado los “capachos” o maracas, en cambio de nuestra maravillosa carraca.

Gracias a que los aires de esta región son compartidos con nuestra vecina República de Venezuela, han surgido importantes composiciones entre las que puedo destacar los valeses y el Seis por Derecho del compositor venezolano Antonio Lauro.

Debo concluir que son muchos los aires musicales existentes en nuestro territorio pero irónicamente son escasos los compositores interesados en escribir par ellos y más escasos aún los que llevan estos ritmos a la guitarra. Por eso quise dedicar parte de mi trabajo a resaltar la vida y obra de algunos de los principales compositores y arreglistas que siguen dando vida a nuestros aires a través de la guitarra.

3. ALGUNOS DE LOS PRINCIPALES COMPOSITORES DE MÚSICA COLOMBIANA PARA GUITARRA SOLISTA

SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO

Colombiano, nacido en Palmira, Valle el 11 de julio de 1946.

Realizó estudios de música y guitarra clásica con el maestro Hernán Moncada en el conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali, obteniendo durante cinco años matrícula de honor.

Después de ofrecer varios recitales en esta ciudad, se trasladó a España, en el año de 1974 para continuar con su formación a nivel de postgrado.

Allí estudió guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música en Madrid (España), con el maestro José Luis Rodrigo, profundizando en formas, análisis y armonía. También con el maestro Jorge Cardozo música del folclor suramericano y con el maestro Gerardo Arriaga, música del renacimiento hasta el barroco.

Participó en el primer curso internacional de técnica e interpretación, organizado por la Sociedad Española de la guitarra. Ha ofrecido numerosos recitales como solista y música de cámara. Actuó en la radio nacional y en la televisión española. Actuó en Francia y Suiza como guitarrista de prestigiosos artistas. Fue miembro titular de la orquesta de cuerdas iberoamericanas, con la cual actuó como solista. Fue profesor auxiliar del real conservatorio de Madrid (aulas de Alcalá de Henares) durante dos años.

En 1986 la obra cultural “Monte de Piedad de Madrid”, una de las más importantes de España, lo hizo merecedor de un homenaje en virtud de su colaboración artística allí realizada.

Fue profesor de guitarra en la academia de la Real Musical en el Ateneo Alcalá de Henares, también en la academia Muxivoz de Madrid y en diferentes colegios donde realizó una amplia labor pedagógica.

Regresó a Colombia en 1986, como profesor y director de la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio “Antonio María Valencia” de Cali.

Dictó talleres de actualización teórica, metodológica y práctica de la enseñanza. Participó en el proyecto de “escuela activa”, donde orientó la pedagogía para la enseñanza de la guitarra a niños de siete años, donde hizo un aporte importante en la sistematización del método.

En 1991 se trasladó a Venezuela, donde divulgó la experiencia de la Escuela Activa en lo referente a la guitarra clásica.

De regreso a Colombia se radica en Bucaramanga y se vincula a la Universidad Autónoma de Bucaramanga –UNAB- como profesor de tiempo completo de guitarra clásica.

En esta ciudad participa activamente en los festivales locales y participó en el VII festival Iberoamericano de guitarra organizado por la Universidad Industrial de Santander UIS.

Obras del autor:

Suite Colombiana No.1.

Concierto para guitarra y orquesta “Alma campesina”.

Doce estudios elementales.

Piezas varias de carácter folclórico.

Sistematización y métodos.

6 preámbulos.

10 caprichos.

8 jugueticos.

10 canciones.

Dos pasillos para contrabajo y tres guitarras.

Siete tríos elementales.

Poema campesino Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas.

GENTIL MONTAÑA

Guitarrista y compositor colombiano.

Nacido en Ibagué el 24 de noviembre de 1952. Inició sus estudios en el Conservatorio de Ibagué, a la edad de 7 años. Su primer instrumento fue el violín pero a la edad de 13 años se dedicó a la guitarra. Fueron sus profesores: Domingo González y Daniel Baquero M. Realizó sus estudios de armonía con Juan Carruba. A la edad de 19 años comenzó su carrera como concertista, llevando a cabo su primer recital en el Teatro Lido de Medellín; desde entonces se destaca como el precursor de la guitarra clásica en Colombia.

En Europa adelantó estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell, y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes.

Participó en el primer concurso mundial de guitarra Alirio Díaz efectuado en la ciudad de Caracas en 1975, donde obtuvo el tercer premio. “En 1994 y en el 2002, este mismo concurso invitó al maestro a participar como jurado e intérprete”

Ha sido solista con las orquestas: Filarmónica de Bogotá, Sinfónica de Colombia, Sinfónica de Antioquia, Colegium Musicum, Cámara de Colombia, del Conservatorio entre otras.

Ha realizado conciertos con gran éxito, en las principales salas de Colombia y del mundo: España, Francia, Alemania, Suiza, Grecia, Italia, Venezuela, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, Cuba, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos e Inglaterra.

Fue docente en la Academia Luis A. Calvo, en los períodos 1966-1972, y desde 1983 hasta el 2001. Ha enseñado además en la Universidad Pedagógica Nacional desde 1985 hasta 1996, y en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en

1991. Ha participado como jurado en concursos de guitarra en Colombia y en el exterior; Primer Concurso Iberoamericano de Guitarra, auspiciado por la Fundación Arte de la Música y la Móvil, “Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz”, en el Concurso Nacional de Interpretación Musical Anselmo Durán Plazas, en el Festival del Pasillo Colombiano y el “Colono de Oro” en Florencia, Festival “Príncipes de la canción” en Ibagué. Fue ganador de una beca de Colcultura en la modalidad de composición.

Ha grabado seis discos como solista de la guitarra, destacándose los que hizo con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en honor a los Reyes de España, con música de la independencia de Carmen Caicedo, y otro en Francia, para el sello Carré, con obras homenaje a Agustín Barrios Mangore. Su producción discográfica incluye además fonogramas para Discos Zeida en 1964 y 1965, un cd grabado en 1967, y fonogramas para Discos Bambuco.

Además de su gran éxito como intérprete, Gentil Montaña es reconocido compositor, campo en el que se le considera destacado junto con grandes virtuosos y compositores latinoamericanos como Agustín Barrios-Magoré, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Leo Brouwer y Manuel Ponce.

Obras para Guitarra:

Suites:

No1. Preludio, Canción, Guabina y Pasillo.

No2. Pasillo, Guabina, Bambuco y Porro.

No3. Pasillo, Guabina, Danza, Bambuco.

No4. Pasillo, Danza, Bambuco, Porro.

Doce estudios de Pasillo. Estudio homenaje a Fernando Sor. Sonata “Canto al Amor” para dos guitarras. Preludio para un tema distante. Ocho duetos. Dos obras para cuarteto de guitarras. Tres fantasías (que fueron arregladas para orquesta por el

maestro Fernando León). Diversos dúos, tríos, cuartetos, estudios de pasillos, danzas, bambucos, guabinas, porros, nocturnos, vales.

Obras para otras formaciones:

Dos obras para cuarteto de Cámara. Tres cuartetos para saxofones, obras para piano, suite para grupo de vientos y acordeón. Para orquesta de cámara: Polka Pizzicato Diana y una Fantasía para orquesta de cámara y guitarra. Su último trabajo (aún inconcluso) es un Concierto para Guitarra y Orquesta. Ha escrito música para las películas “Tres cuentos colombianos” y “Guatavita”. Hizo arreglos para tres documentales cinematográficos americanos, y ha escrito innumerables arreglos para orquesta, grupos de cámara y cuartetos de guitarra, duetos, orquesta típica, cuarteto típico, trío típico, etc.

En la década del los 90, el concertista Luis Quintero de Venezuela, realizó un ciclo de programas en TV Venezolana como un homenaje a los grandes compositores latinoamericanos, entre ellos: Magoré, Ponce, Villa-Lobos, Lauro y Gentil Montaña. Posteriormente Quintero grabó un cd, con 6 obras del compositor Rodrigo Riera, y 9 de Gentil Montaña.

En octubre de 1996, la revista Classical Guitar hizo una excelente crítica del cd que grabó el maestro Eduardo Fernández en el sello Deccay London en donde interpreta obras de Lauro, Villa-Lobos, O.L. Fernández, Agustín Barrios-Magoré, Leo Brouwer, y Gentil Montaña, destacando la Suite Colombiana No2 y el bambuco “Amanecer”.

En la edición de enero de 2002 la portada de la revista “Classical Guitar Magazine” fue dedicada al maestro Gentil Montaña como reconocimiento a su obra.

Destacados guitarristas internacionales tocan y graban la música colombiana del maestro Montaña alrededor de todo el mundo como Eduardo Fernández de Uruguay, Sharon Isbin de Estados Unidos, Carlos Barbosa Lima de Brasil, Ernesto Bitteti de Argentina, Terry Pazmiño de Ecuador, Enrique Madriguera de Estados Unidos, Antigone Goñi de Grecia e Irene Gómez de Colombia, entre muchos más.

Sus más recientes presentaciones en el 2000 y 2001 incluyeron al Uruguay en el “Festival Internacional de Guitarra de Montevideo”, Argentina en el festival de “Guitarras del Mundo”. En el 2002 hizo su presentación en el Festival Internacional de la Habana Cuba bajo la dirección del maestro Leo Brouwer. Este mismo año Caroni Music y Art Ediciones publicaron a nivel mundial la Suite No2 para guitarra de su autoría.

Gentil Montaña es un verdadero icono cultural en el país y en su región, y esto se ha reconocido con las siguientes condecoraciones y homenajes: La Orden de Pacandé en la Ciudad Natagaima en junio de 1975, y la Medalla el Sol de Los Pijaos del Instituyo de Cultura Tolimense en 1976. Homenajes del Conservatorio del Tolima, del Instituto Municipal de Cultura del Tolimense en el Teatro Colón de Bogotá en octubre de 1983, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en agosto de 1989 de la colonia colombiana en Miami en Noviembre de 1990. Gobernador y alcalde del Tolima e Ibagué en octubre de 1993. La Medalla al Mérito por Homenaje XX Festival Nacional Mono Núñez de Ginebra 1995, homenaje de la embajada de Venezuela en Colombia, del Convenio Andrés Bello y el Centro Venezolano de Cultura en 1998, invitación del gobierno venezolano al Tercer Festival de Guitarra Clásica realizado en Londres en marzo de 1999. Medalla de Plata al Mérito “José Acevedo y Gómez” 1999.

Hoy en día se desempeña como profesor de la “Fundación Artística Gentil Montaña”, entidad que se dedica a la educación musical y propende por los principios ético sociales desde la expresión artística de la música tradicional colombiana y universal. Actualmente prepara la publicación de la Suite No1, Suite No3 y Suite No4 así como la grabación de estas obras.

CLEMENTE DÍAZ (1938)

Realizó estudios de música en el Instituto Popular de Cultura de Cali, en el Conservatorio Antonio María Valencia y en la Universidad de Cauca, donde obtuvo su Licenciatura.

Posteriormente cursó estudios de perfeccionamiento en el Real Conservatorio de Madrid y en el Conservatorio Superior de Málaga, en España, obteniendo el título de Profesor en música con especialidad en guitarra. También hizo estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio Real de Bruselas.

Destacado concertista internacional, obtuvo el primer premio del Concurso Nacional de Interpretación de la música colombiana en 1983. Ha realizado varios trabajos discográficos como solista en España y Colombia. En este campo, sus más recientes producciones están representadas por los discos compactos *Canciones populares españolas de Federico García Lorca y Manuel de Falla* –grabado con la soprano Emperatriz Figuroa- y *Homenaje a un artista*, una selección de su propia obra para guitarra. Díaz ha estado vinculado como profesor de guitarra en varias universidades colombianas y de Holanda y actualmente es profesor asociado de la Universidad del Valle-Colombia.

Fantasia No.2 fue escrita en el año 2000 para el proyecto de esta Antología y fue dedicada a Héctor González. Concebida en un lenguaje fresco que recoge fielmente la tradición de la música típica colombiana, está conformada por una suerte de introducción que tiene pequeños fragmentos alusivos a distintos ritmos populares y una pasaje llanero, danza originaria de la llanura oriental colombiana, en tiempo rápido. Esta pieza, como las otras de Clemente Díaz, está escrita sobre la guitarra y por ello se toca con fluidez, aunque no está exenta de pasajes que exigen una buena dosis de virtuosismo al intérprete.

HÉCTOR GONZÁLEZ (1961)

Realizó estudios en el conservatorio Antonio María Valencia bajo la dirección de Hernán Moncada y en el conservatorio “Óscar Esplá” de Alicante, España con José Tomás. Ha participado en varios festivales nacionales e internacionales de guitarra y ha actuado como recitalista en Estados Unidos, Austria, Alemania, Italia, y Colombia. Igualmente ha sido solista invitado del Praeludium Ensemble de Latina-Italia, La Camerata Latinoamericana de Costa Rica y la Orquesta Sinfónica del Valle. Entre sus producciones se destacan 500 años de Guitarra Iberoamericana, libro y disco compacto publicado por Asocaña en 1993; Al Corazón del Laúd, disco compacto grabado con laúd atiorbado y laúd barroco, en 1997, el libro Música Antigua en el siglo XX, publicado por Bellas Artes y el Ministerio de Cultura en 1998, y el ensayo Música antigua para cordófonos en Colombia, resultado de la investigación realizada con auspicio del Programa de Becas Nacionales del Ministerio de Cultura en 1999. Actualmente ejerce la docencia en el Conservatorio de Cali y es Director del Programa de Licenciatura de la Escuela de Música de la Universidad del Valle. Ha realizado trabajos de composición para música de cámara, música vocal y música orquestal. Su Preludio, paráfrasis y juga recibió Mención honorífica de un jurado integrado por catedráticos del Mozarteum de Salzburgo-Austria, en el Concurso Internacional “Agustín Barrios” 2000, realizado en esa ciudad. El preludio de esta obra es una pieza elaborada a partir de un ritmo caribe que sirve de obstinato o sea de motivo repetitivo, mientras que la paráfrasis se compone de cuatro variaciones sobre un tema de la música típica colombiana. La Juga, por su parte, está concebida como un fugato cuyo tema, que se basa en la paráfrasis, repite el ritmo que caracteriza la danza del Pacífico que lleva el mismo nombre.

ELKIN PÉREZ ÁLVAREZ

Nació en Entreríos (Antioquia), en 1942, en el hogar de Francisco y María. Guiado por su padre realizó los primeros estudios de guitarra y los continuó con el maestro Reinaldo García. Luego, en el Instituto de Artes Plásticas de Medellín, estudió con los maestros Rufino Duque, Virgilio Pineda, Eduardo Gaviria y Carlos Vieco Ortiz, quien fue maestro de lecto-música. Posteriormente ingresó al conservatorio de la Universidad de Antioquia y, más tarde, hizo una especialización en guitarra clásica con el maestro George Sakellariou.

Adicionalmente cursó estudios de Armonía y Análisis de la forma con el maestro Mario Gómez Vigríes, y orquestación de música popular colombiana con los maestros Luis Uribe Bueno, León Cardona García, Jesús Zapata Builes y Blas Emilio Atehortúa.

Fue director alterno de la Estudiantina Fabricato, con la cual realizó varios conciertos de guitarra en diferentes salas de la capital con motivo de la celebración del Congreso Eucarístico Internacional de Bogotá; ha participado, como solista de tiple, en distintos concursos ocupando destacados lugares; y fue ganador del Primer Concurso Nacional Interuniversitario con la composición En Secreto –sobre versos de Laura Victoria-.

Con los maestros Jesús Zapata y León Cardona conformó el Trío Instrumental Colombiano, el cual fue ganador del III Concurso de Intérpretes de Música Colombiana, realizado por Colcultura en el teatro Colón de Bogotá.

Es autor de un Método de Tiple –publicado por la Secretaría de Educación del municipio de Medellín-; de varios ensayos metodológicos en las áreas de la bandola, lecto-música y armonía agregada; de una Nueva teoría sobre la lectura del bambuco, la cual fue expuesta en el 5to Taller Latinoamericano de Música Popular; y, además,

es creador de los instrumentos de cuerda “Kim” y “Paisófono” y de la ampliación del tiple a cinco órdenes.

Fue director del grupo Quinteto de Cuerdas, el cual representó a Colombia en el Vigésimocuarto Festival Folclórico de Confolens (Francia) y en el Decimotercer Festival de la Música del Mundo en Friburgo (Suiza).

Ha sido jurado de selección en el concurso Mono Núñez (Ginebra, Valle); jurado calificador en el concurso Antioquia le Canta a Colombia (Santafé de Antioquia), en el Festival del Bunde (Espinal, Tolima) y en el Festival del Pasillo (Aguadas, Caldas); ha incursionado en el campo fonográfico como productor, director artístico, compositor y arreglista; y, por más de veinte años, fue profesor de música en la Escuela Popular de Arte de Medellín.

Fue distinguido por la alcaldía del municipio de Bello con la Orden al Mérito Artístico, en la categoría de Gran Artista, y de Músico Excelencia en el 10° Festival Hato Viejo-Cotrafa de música andina colombiana.

CONCLUSIONES

Como músico y futuro egresado de la carrera Licenciatura en Música considero un hecho inaplazable que académicamente se resalte y valore la importancia que tiene y se merece la ejecución de nuestra música colombiana.

El repertorio colombiano para guitarra solista es realmente escaso, pero mas escasos son los intérpretes que se interesan por estas obras; restando importancia al talento y dedicación de nuestros compositores.

Dentro de la organología típica musical colombiana la guitarra puede desempeñarse como solista acompañante, puntera, marcante o todas estas funciones simultáneamente dentro de una misma interpretación.

A pesar de los más de 150 años que lleva la guitarra siendo solista en nuestro país aún no se ha creado una importante y trascendental corriente de intérpretes que lleven nuestra música a los grandes auditorios internacionales.

Es nuestro deber como músicos y colombianos incluir en nuestro repertorio los aires propios de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales Guillermo, Compendio General del Folklore Colombiano. Tercera Edición. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial Andes Bogotá.

Álvarez Elkin Pérez, Álbum de Música Colombiana Arreglos para Guitarra.

Durán Naranjo Francisco, Curso de Educación Folclor y Apreciación Musical.

González Hector; 500 años de Guitarra Iberoamericana.

Rey Jesús Alberto, Pinilla Higuera Germán, Música Maestro. Segunda Edición. Editorial Voluntad.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO. Repertorio de música colombiana para guitarra solista.

1. Amanecer, Bambuco, compositor Gentil Montaña.
2. Canto a Carora, Pasillo, compositor Silvio Martínez.
3. El Sotareño, Bambuco, compositor Francisco Diago, arreglista Clemente Díaz.
4. Llanerita, Vals Criollo, compositor Silvio Martínez.
5. Mi Buenaventura, Currulao, compositor Petronio Álvarez, arreglista Álvaro Ramírez.
6. Palmereña, Cumbia, compositor Silvio Martínez.
7. Pasillo de la Suite colombiana No.1, compositor Gentil Montaña.
8. Porro de la Suite No.2, IV movimiento, compositor Gentil Montaña.
9. Ruego, Pasillo, arreglista Gentil Montaña.
10. Seis por Derecho, Joropo al estilo del arpa venezolana, compositor Antonio Lauro.

Amanecer

Bambuco

Gentil Montaña

Guitar

5

9

13

17

21

25

29

33

1.

2.

2 Amanecer

37

41

45

49

53

57

61

65 *12.8. at Costa*

69

72

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Amanecer". The score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The first staff starts at measure 2, and subsequent staves are numbered 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, and 72. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte). A specific instruction, "12.8. at Costa", is written in the sixth staff. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Canto a Carora

Silvio Martinez

Lirico

Guitar

The guitar score for "Canto a Carora" is written in 7/8 time. It begins in the key of F# (one sharp). The first staff (measures 1-4) shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, with a dotted quarter note G4. The accompaniment consists of chords: F#4, G4, A4, and B4. The second staff (measures 5-8) continues the melodic line with eighth notes C5, B4, A4, and G4, followed by a quarter note F#4. The accompaniment chords are G4, F#4, E4, and D4. The third staff (measures 9-12) features a melodic line with eighth notes D4, C4, B3, and A3, followed by a quarter note G3. The accompaniment chords are C4, B3, A3, and G3. The fourth staff (measures 13-16) shows a key change to two sharps (F# and C#). The melodic line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, with a dotted quarter note G4. The accompaniment chords are F#4, G4, A4, and B4. The fifth staff (measures 17-20) continues the melodic line with eighth notes C5, B4, A4, and G4, followed by a quarter note F#4. The accompaniment chords are G4, F#4, E4, and D4. The sixth staff (measures 21-24) features a melodic line with eighth notes D4, C4, B3, and A3, followed by a quarter note G3. The accompaniment chords are C4, B3, A3, and G3. The seventh staff (measures 25-28) continues the melodic line with eighth notes G3, F#3, E3, and D3, followed by a quarter note C3. The accompaniment chords are F#3, E3, D3, and C3. The eighth staff (measures 29-32) shows a melodic line with eighth notes C3, B2, A2, and G2, followed by a quarter note F#2. The accompaniment chords are G2, F#2, E2, and D2. The ninth staff (measures 33-36) features a melodic line with eighth notes D2, C2, B1, and A1, followed by a quarter note G1. The accompaniment chords are C2, B1, A1, and G1.

Canto a Carora

2
37

41

45

49

53

The image shows a musical score for a piece titled "Canto a Carora". The score is written on five staves, each beginning with a measure number: 37, 41, 45, 49, and 53. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes treble clefs, notes, rests, and chords. The first staff (37) features a series of chords and eighth notes. The second staff (41) continues with similar rhythmic patterns. The third staff (45) shows a mix of eighth and quarter notes. The fourth staff (49) includes some sixteenth notes and rests. The fifth staff (53) concludes with a final chord and a double bar line.

El Sotareño

F. Diago
Arr. Clemente Diaz

Lento y Ad Livitum

Guitar

Musical notation for guitar, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento y Ad Livitum'. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Allegro

Musical notation for guitar, measures 5-8. The tempo is marked 'Allegro'. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 9-12. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 13-16. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 17-20. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 21-24. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 25-28. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 29-32. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 33-36. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical notation for guitar, measures 37-40. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some chords and rests.

Musical score for "El Sotareño" in G major, 2/4 time. The score consists of ten staves of music, numbered 41 through 77. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is primarily composed of chords, with some single notes. A repeat sign is present at the beginning of the 73rd staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the 77th staff.

El Sotareño

Musical score for 'El Sotareño' in G major, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff (measures 81-84) features a melody with eighth notes and rests, and a bass line with quarter notes. A '3' above the final measure indicates a triplet. The second staff (measures 85-88) includes a double bar line with 'D.C.' and 'Hasta' written below, followed by a repeat sign and a key signature change to A major. The third staff (measures 89-92) continues the melody and bass line. The fourth staff (measures 93-96) shows the melody and bass line. The fifth staff (measures 97-100) includes the instruction 'o tambien para final' at the end. The sixth staff (measures 101-104) features a melody with a long note and a bass line with a long note, both with a fermata over them.

Llanerita

Vals criollo

Silvio Martinez

Guitar

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

Musical score for 'Llancrita' in G major, 2/4 time. The score consists of nine staves of music. The first two staves (measures 45-48 and 49-52) feature a melody with eighth notes and a bass line with chords. The third staff (measures 53-56) includes a complex chordal texture with sixteenth notes. The fourth staff (measures 57-60) continues the melody and bass line. The fifth staff (measures 61-64) shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. The sixth staff (measures 65-68) features a similar melodic line. The seventh staff (measures 69-72) includes a first ending bracket with a second ending. The eighth staff (measures 73-76) continues the piece. The ninth staff (measures 77-80) concludes with a final chord and a fermata. The text 'L.S. al Coda' is written below the final staff.

Mi Buenaventura

Currulao

Petronio Alvarez
Arr. Alvaro Ramirez

Guitar

5

9

13

17

21

25

29 *D.C. al Fine*

Fine

Palmeraña

Cumbia

Silvio Martínez

$\text{♩} = 59$

Guitar

The image displays a guitar score for the piece 'Palmeraña' by Silvio Martínez. The score is written in 7/8 time and consists of eight staves of music. The tempo is marked as quarter note = 59. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, along with rests and accidentals. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a complex, syncopated rhythmic pattern characteristic of Cumbia.

39

43

47

51

55

59

63

67

71

75

79

83

87

91

95

99

103

Musical staff 103: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. The staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the bass line.

107

Musical staff 107: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. The staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the bass line.

111

Musical staff 111: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. The staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the bass line.

115

Musical staff 115: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. The staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the bass line.

119

Musical staff 119: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. The staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the bass line.

Suite Colombiana No 1

Pasillo

Gentil Montaña

Guitar

mf

2

2

2

5

mf

6

1. 2.

19

22

25

28

diminuendo

31

mf

34

rall.

IV Porro

Gentil Montana

Guitar

f bien marcato

pizz.

pastoso

pizz.

pastoso

MIBRH 2005

IV Pomo

2

31

34

37

40

43

46

49

52

55

58

61

pizz. *ff* brillante *pizz.*

p pastoso

metálico
cresc-----

U.S. at Cuba

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 31 through 61. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato), 'ff brillante' (fortissimo brilliant), and 'p pastoso' (piano pastoso). A 'cresc.' (crescendo) is indicated with a dashed line leading to the word 'metálico'. There are several circled numbers (6, 2, 6, 6, 6) likely indicating fingerings. The piece concludes with the instruction 'U.S. at Cuba'.

Ruego

Pasillo

Arr. Gentil Montaña

Guitar

6

11

16

21

25

29

33

arm.

arm.

Ruego

The image shows a musical score for a piece titled "Ruego". It consists of three systems of music, each on a single staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. The third system starts at measure 45 and ends at measure 48. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. There are circled numbers 4, 5, and 6 above or below notes in measures 39, 43, and 47 respectively. The word "arm" is written below the staff in measure 46. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 48.

Seis por derecho

Joropo al estilo del arpa venezolana

Antonio Lauro

Allegro brillante

6ta in Re

Guitar

The image displays a musical score for the piece "Seis por derecho". It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number: 42, 46, 50, 54, 58, 62, 66, 71, 73, and 79. The notation is primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note or sixteenth-note rhythmic pattern. Several annotations are present throughout the score: circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above or below notes, and 'v' marks are placed above notes, likely indicating accents or specific articulation. The score concludes with a double bar line at the end of the final staff.

This musical score is for the piece 'Seis por derecho'. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number: 83, 87, 91, 95, 99, 103, 107, 111, 115, and 119. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, and some measures contain triplets. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Musical score for 'Seis por derecho' in 6/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The score is divided into measures 123 through 160. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 123 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 137 and 152 are marked with repeat signs. Measure 156 is marked with a double bar line and repeat sign. Measure 160 contains a circled '3' above a note, indicating a triplet. The score concludes with a double bar line and repeat sign at the end of measure 160.

165

169

173

177

181

185

189

193