

.Técnicas para el uso de efectos percutidos en la guitarra acústica aplicados a 3 ritmos de la música tradicional del litoral atlántico colombiano (fandango, chalupa y bullerengue) evidenciados en tres composiciones para dúo de guitarras.

Mauricio Arredondo Verbel

Resumen

Este artículo pretende explicar el uso de efectos percutidos dentro de la técnica guitarrística, como elemento generador de nuevo repertorio evidenciado en tres piezas originales para dúo de guitarras, partiendo del conocimiento de las técnicas extendidas aplicadas a la guitarra “clásica” y la investigación de tres ritmos tradicionales de la costa atlántica. Esto con el fin de aportar a través de la composición y aplicación de los efectos al repertorio de dúo de guitarras.

Palabras clave

Composición, efectos percutidos, dúo de guitarras, técnicas extendidas, guitarra “clásica”.

Abstract

This article aims to explain the use of percussion effects within the guitar technique, as a generating element of new repertoire evidenced in three original pieces for guitar duo, starting from the knowledge of the extended techniques applied to the "classical" guitar and the investigation of three traditional rhythms of the Atlantic coast. This is meant to provide a contribute to the repertoire of guitar duets through the composition and application of percussive effects.

Keywords

Composition, percussion effects, guitar duets, extended techniques, "classical" guitar.

1. Introducción

La guitarra es un instrumento armónico y polifónico por excelencia. Su morfología y construcción nos permite explorar una gama de sonidos, tímbricas y efectos que bien la pueden denominar como una pequeña orquesta, definición que el mismo Chopin adoptó al conocer las posibilidades sonoras que el instrumento presentaba. A través del tiempo los cambios en su estructura física han venido acompañados con innovaciones y nuevos conceptos en la técnica del guitarrista, tan es así que se ha nutrido indiferentemente tanto de música popular como de la que llamamos “clásica” o erudita. La mezcla de estas vertientes ha dotado a los guitarristas de recursos para la ejecución del instrumento en sus diferentes facetas

(acompañante y solista), proponiendo una constante evolución en la interpretación del instrumento.

Las posibilidades del instrumento van desde hacer una melodía sencilla, hasta la ejecución de piezas solistas homofónicas y polifónicas de gran envergadura, desde un acompañamiento que utiliza rasgueos o arpeggios, hasta el uso de efectos percutidos simultáneamente con acordes de acompañamiento. Estas posibilidades hacen de la guitarra un instrumento versátil y completo que puede interpretar cualquier tipo de género musical conservando su esencia.

2. Breve historia de los efectos percutidos en la guitarra.

El uso de efectos percutidos en la guitarra se puede remontar al siglo XIX, por ejemplo, en la música popular, más específicamente el flamenco andaluz o español que, mediante técnicas como el rasgueo y golpes en la caja de resonancia, trae a la luz la posibilidad de emular instrumentos de percusión obteniendo un acompañamiento completo y audaz (Rodríguez Castillo, 2015). Tal uso se puede encontrar también en la música erudita a través del mayor exponente de la guitarra romántica: Francisco Tárrega, guitarrista y compositor, que aportó un marcado avance en lo concerniente a la técnica y la innovación en el instrumento. Obras como “La gran jota de concierto” muestra la técnica de la tambora y tamborcillo, dos efectos de percusión que generaron y generan aún admiración por parte del público.

En el repertorio guitarrístico colombiano existen obras y compositores que han utilizado la música colombiana como material de composición. En especial, compositores del interior del país han utilizado los ritmos autóctonos de la región andina para la elaboración de sus piezas, ubicando estos aires en el folclor universal. Compositores como Gentil Montaña, Jhonier Ochoa, Bernardo Cardona, Adolfo Mejía, entre otros, continuamente han rescatado los valores nacionales utilizando recursos armónicos, melódicos y rítmicos, ajenos a lo tradicional; su formación les ha permitido traer elementos de la música clásica y jazz, contribuyendo de una u otra manera a lo tradicional.

La música del litoral atlántico presenta otro tipo de complejidades que tal vez la han marginado en la elaboración de piezas para guitarra, si bien los compositores antes mencionados y otros, han compuesto piezas con aires de la costa atlántica, tales como las cinco piezas costeñas del maestro Bernardo Cardona, piezas que han sido parte de los repertorios de guitarristas clásicos antioqueños de la última década, como también motivo de análisis (Cardona Toro, 2011). Es tal vez la ausencia de cuerdas en la mayoría de formatos tradicionales del litoral atlántico, lo que explicaría la poca exploración de los ritmos de esta parte del país para el repertorio de guitarra solista y en dúo. La presencia de la percusión en una forma protagónica, el uso de instrumentos de viento y por otro lado la ausencia de los instrumentos armónicos puede ser agravante para la poca producción en materia de repertorio guitarrístico.

Aunque autores como Gentil Montaña involucran piezas de estos géneros en sus suites, sobre todo el ritmo del porro el cual junto con la cumbia son los que históricamente han sido comercializados, además del género más prolífero de esta región que es el vallenato, el cual, dentro de su formato, incluye instrumentos armónicos. Sin embargo, todo esto no ha sido de mucho interés para los intérpretes de música académica.

La historia nos remite al nacionalismo y sus inicios en las décadas de los 30 y 40 cuando la batuta de la música nacional la llevaban las ciudades del interior del país, con el epicentro en la capital. Bogotá y sus elites llamaban música colombiana los géneros que predominaban en la zona. Por otro lado, había un marcado racismo y clasismo con las gentes de las costas colombianas, su música era catalogada como inferior y su procedencia y mestizaje era mal visto por la alta sociedad, relegándola a “música de desorden” con poco contenido musical. Fue hasta la década del 50 cuando Lucho Bermúdez y otros exponentes de la música popular costeña llevaron la música del litoral atlántico a todos los rincones del país como también a nivel internacional (Cardona Toro, 2011).

Apenas hace 4 décadas se empezó a explorar estos ritmos en otros formatos que no fueran los originales; consecuentemente, al desarrollo de géneros de la costa atlántica no correspondió un desarrollo similar en el repertorio guitarrístico. Quedan piezas sueltas o de compositores que permanecen desconocidos o anónimos debido a la poca difusión y ejecución de sus piezas. Lo mismo ocurre en la investigación donde los desarrollos de proyectos aplicados al instrumento son escasos y más bien descriptivos (Cardona Toro, 2011).

En contrapeso a lo anteriormente expuesto, las técnicas que involucran percusión han sido muy utilizadas desde el siglo XIX, como se expuso previamente, pero es en el siglo XX donde estas y otros recursos poco convencionales para el guitarrista han sido explotados con más vehemencia. Los aportes tomados mediante la emulación de instrumentos de percusión han permitido avances y evolución de la técnica llevando a la creación de nuevos géneros como el *fingerstyle*, que consta de recrear toda una banda de música popular, implementado percusión, tapping, ligados de mano izquierda, slap, armónicos artificiales, etc. (Reig Jiménez, 2017). Las técnicas de percusión utilizadas en el *fingerstyle* han tenido una evolución importante de hecho son partes fundamentales en el desarrollo y ejecución del acompañamiento de las piezas por su función de emular los instrumentos de percusión utilizados en los géneros que denominamos música popular.

Los efectos percutidos pueden ser de tono indefinido (tambor, tambora, golpes en la caja o sobre las cuerdas muteadas) o de tono definido (slap, pizzicato bartok, hammer on) que generan variedad e interés rítmico, tímbrico y melódico (Rojas Pérez, 2014).

Los músicos académicos latinoamericanos y norteamericanos también han

contribuido al aporte de los efectos de percusión en la guitarra clásica. Autores como Abel Carlevaro en su obra *Tamboriles* experimenta con el uso de los efectos percutidos en la composición de una obra basada en ritmos afroamericanos que definitivamente toman la percusión como parte fundamental de su música (Silva Gutiérrez, 2016). Andrew York, compositor norteamericano de formación académica y precursor del *fingerstyle*, ha aportado también con el uso de percusiones y otros efectos no convencionales en el instrumento (Reig Jiménez, 2017).

En Latinoamérica y más específicamente en Colombia, la escuela de guitarra es muy reciente, casi que podemos ubicar su formación a mediados de los años setenta y en la década de los 80. El hecho de que guitarristas de estas generaciones tuvieran la oportunidad de hacer estudios superiores en el extranjero permeó a la escuela con la vanguardia del siglo XX trayendo consigo un crecimiento notable. Por lo tanto se intensificó la labor creativa generando aportes significativos al repertorio universal, tal es el caso de Adolfo Mejía y Gentil Montañas, ambos referentes de la guitarra académica y precursores de la creación de música colombiana de manera solista para dicho instrumento.

3. Evolución en la técnica del guitarrista.

La técnica guitarrística se fue nutriendo a través de constantes aportes hechos por compositores de todas las latitudes. Algunos, sin siquiera ser intérpretes del instrumento proponían innumerables técnicas que ya no tenían que ver solo con la pulsación de las cuerdas y el uso de tonos en los trastes, es decir con la manera convencional de escritura para guitarra, además sumaron lo que hoy catalogan como las técnicas extendidas, que son el compendio de múltiples posibilidades sonoras exploradas, escritas, adaptadas, transcritas e inventadas por los compositores del siglo XX para este instrumento que cambió la forma de concepción de este como también sus posibilidades para la composición. Algo parecido a lo que se hace con otros instrumentos como el violín o las cuerdas frotadas, cuando utilizan el *pizzicato a la Bartok*, golpes sobre la caja y ruidos con el arco que no pertenecen a las convenciones de los siglos XVIII Y XIX, y cuya evidencia la podemos ver y escuchar en obras de compositores como Piazzolla y John Cage por mencionar algunos de los pertenecientes a esta larga lista de innovadores.

Compositores como Carlo Domeniconi en su obra “homenaje a Jimmy Hendrix”, experimenta con técnicas traídas de la guitarra eléctrica como los *bend up*, técnica que permite a través de un realce de una cuerda en un traste determinado con los dedos de mano izquierda, provocar un efecto parecido al *glissando* y que además permite tener cuartos de tonos, otra como el *tapping*, que es la técnica que permite a través de ligados de mano izquierda sumado con un ligado que se hace con mano derecha sobre una cuerda y traste determinado, esta técnica la utilizan guitarristas sobre todo del género rock¹.

Pavel Steidl guitarrista, compositor y arreglista también dentro de su composición

¹ www.youtube.com/watch?v=Nu6mU_Rktsg

trabaja las técnicas extendidas, “and you go to Ithaca too” es una obra donde se pueden ver efectos percutidos, tocando sobre la cuerda E (primera cuerda) pero esta muteada, generando un chasquido similar a un metrónomo².

Alberto Ginastera en su sonata op. 47 para guitarra sola, también se permite utilizar nuevos efectos de las técnicas extendidas, efectos como rozar rápidamente la uña con la cuerda E (sexta) para proyectar un ruido, o los efectos percutidos de tambora, cuya descripción es pegarle con el pulgar en el puente inferior de la guitarra sobre las cuerdas, esto genera la sensación de escucha de una percusión idiófono, el pegarle con las palmas de las manos a las cuerdas al aire sobre la boca del instrumento es otro recurso que este compositor aprovecha dentro de su discurso.

Además de las ya mencionadas hay un sinfín de nuevos efectos, técnicas y exploraciones sonoras que se han llevado a cabo durante el siglo XX y XXI, en cuanto a las notaciones de los mismos existen varios compendios de los cuales hablaremos a continuación. Documentos por ejemplo “Extended techniques for the classical guitar. A guide for composers” del autor Robert Allan Lunn, nos muestra las explicaciones de las principales técnicas extendidas de guitarristas clásicos para que nuevos compositores entiendan y puedan trabajar con otros recursos además de los ya conocidos por los mismos, proponiendo un desarrollo y evolución de la técnica para los nuevos guitarristas.

4. Música del litoral atlántico la base para las tres composiciones.

La música del caribe colombiano ha gozado de mucha popularidad y difusión debido a su carácter alegre y jocoso. En las últimas tres décadas ha sido parte de los repertorios guitarrísticos denotando un gran interés de los compositores y arreglistas de este instrumento. Estos ritmos gozan de una variedad rítmica, tímbrica y melódica que contrasta radicalmente con las formas de expresión musical de otras zonas de Colombia. Esta riqueza ha sido explorada por diferentes autores, formatos, orquestas, músicos y artistas en general, haciendo universales géneros como la cumbia, el porro y el vallenato, sin embargo otros géneros como el chandé, fandango, jalao entre otros, aún hoy permanecen herméticos en las zonas geográficas de donde provienen e interpretados en los mismos formatos.

Para la guitarra el material que se encuentra sobre este tipo de música es bastante escaso, dejando una puerta abierta para la experimentación sonora y un desarrollo de nuevo repertorio a través de adaptaciones, arreglos y composiciones en donde se enmarquen aportes técnicos de otros estilos y géneros musicales como el flamenco y el fingerstyle. La producción de nuevo repertorio para dúo de guitarras de los diversos ritmos folklóricos de la costa atlántica no ha tenido un amplio desarrollo, la chalupa, el fandango costeño y el bullerengue debido a su complejidad rítmica, al formato en el cual se tocan y la poca difusión, prácticamente pasan a ser piezas de repertorio de comunidades exclusivas o de compañías de folklore, pero pasan desapercibidas para la comunidad académica².

² <https://www.youtube.com/watch?v=Mul1f9uzg>

Debido a lo anterior el uso de efectos percutidos es clave primordial para el desarrollo y la construcción de nuevo repertorio del instrumento, puesto que es la percusión la base fundamental de los ritmos caribeños. El estudio de otros géneros musicales diferentes a la música académica aportará el material suficiente para establecer técnicas y sonoridades que ayuden al desarrollo del objetivo primordial de esta investigación.

4.1. Aproximación teórica a los tres ritmos a utilizar (chalupa, bullerengue y fandango costeño colombiano).

A continuación, se hará una breve explicación de los tres ritmos referenciados, que serán la materia prima para el desarrollo de las tres composiciones propuestas en esta investigación, se abarcará el contexto histórico, ubicación geográfica, finalidad, instrumentación o formato, características musicales (métrica, forma, armonía, melodías, etc.), actualidad y referentes de los mismos.

4.1.1. Ritmo de chalupa.

El ritmo de chalupa es una ramificación de los géneros pertenecientes a los bailes cantados o fandangos de lengua, géneros presentes en el litoral atlántico colombiano, que a su vez tienen como ancestro común al Bullerengue (Muñoz Vélez, 2003). Estos géneros están delimitados sobre todo entre los departamentos de Bolívar, Magdalena y Sucre, departamentos donde estuvieron los primeros asentamientos de comunidades cimarronas libres, pero también se encuentran a lo largo y ancho de la costa caribe colombiana, aunque dependiendo de la ubicación geográfica puede variar el nombre, la lógica del texto y la organología (Muñoz Vélez, 2003)(Pérez Herrera, 2010). Los bailes cantados o fandango de leguas tienen diversas temáticas y obedecen intrínsecamente a las poblaciones negras donde hubo mulataje y zambaje, puesto que se especula rescatan los valores tradicionales de las diversas culturas africanas que llegaron América durante la época de la colonia, es así como los cantos pertenecientes a este género en particular son evidencia y reminiscencia de la música africana pre conquista (Muñoz Vélez, 2003) (Pérez Herrera, 2010).

La chalupa es un canto entonado y bailado por mujeres en sus inicios, hoy día se presenta el baile también en parejas, es de tipo responsorial como en casi todos los bailes cantados, la matrona como en el bullerengue normalmente es la solista, debido a su edad y experiencia va entonando melodías muy propias de la etnia negra, haciendo alusión a vivencias cotidianas, situaciones sentimentales y sensuales, remarcando la feminidad, el cuerpo y los tambores. Los varones participan desde la percusión y en el coro, pero no hacen parte del baile y la melodía principal e improvisaciones van de la voz de la solista (Muñoz Vélez, 2003).

Este ritmo es alegre y movido, ideal para el baile rápido, su métrica es de 2/2, su formato u organología está compuesta por *tambor llamador* el cual se toca con las

palmas de la mano y una tablilla, este propone el ritmo motor de este género, sobre todo cuando no hay tambora, es decir en la región del bajo Bolívar, además se le llama macho y su ejecución imita el papel que tiene la tambora en otros bailes cantados.

En la región del Magdalena este ritmo se ejecuta con *tambora*, que propone el ritmo base, el llamador va marcando el contra tiempo. Las coristas y solistas se acompañan de las palmas que van a tiempo dentro del compás, el *tambor alegre* (tambor hembra) va repitiendo patrones rítmicos de valores cortos como la corchea y el tresillo de corchea, además de figuras sincopadas y emiolas, su carácter es improvisatorio, siempre está “alegrando” lo que la solista y coristas cantan. Hace parte también de esta organología los *maracones*, *guacho* en algunas regiones y una totuma llena de semillas que hace el papel de los dos instrumentos citados, sobre todo en la región del bajo Bolívar (Pérez Herrera, 2010)³.

La melodía principal como se dijo antes es repetitiva y constante casi que en ostinato, pero además se realizan ornamentos y florituras improvisadas sobre esta, el coro utiliza de dos a 4 palabras para responderle a la solista, esta respuesta se da en forma de ostinato utilizando intervalos de segunda, tercera o la misma nota para ejecutarlo, siempre al unísono, la polifonía no es utilizada en este género. Los instrumentos armónicos y melódicos no se utilizan en la chalupa, es un género meramente vocal y la mayor importancia la tiene el texto y los repiques de los tambores cuya importancia es fundamental en el desarrollo musical de este ritmo.³

4.1.2. El bullerengue.

Este ritmo es tal vez el ritmo matriz o raíz del resto de los bailes cantados del litoral atlántico, también lo encontramos delimitado en los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Magdalena, aunque hoy día se puede encontrar en los diferentes departamentos de la costa atlántica, asociado a rituales de fecundidad y maternidad, con una danza característica de vientre. Se dice que en sus inicios era para las mujeres en estado de embarazo, que por su condición no podían disfrutar de las fiestas patronales y debían quedarse con los ancianos y niños de la respectiva población (Pérez Herrera, 2012). Es por esto que el bullerengue es un ritmo cadencioso y lento ideal para el baile tranquilo. Normalmente es bailado por mujeres en forma de ronda que bailan moviendo el vientre como muestra de fertilidad (Pérez Herrera, 2012).

Su origen es durante la época de la colonia en San Basilio de palenque, población localizada en el bajo Bolívar y primera población afro descendiente libre que se tiene registro, este ritmo da origen al resto de bailes cantados presentes en las comunidades afros del litoral atlántico. Su ritmo lento y cadencioso puede parecer sencillo y es lo que en primer lugar nos da la prueba de ser la raíz primaria de

³ Los maracones son instrumentos de percusión idiófona que contienen semillas, tipo maracas. El guacho es un instrumento cilíndrico de percusión idiófona relleno de semillas de totuma.

estos bailes (Pérez Herrera 2012).

La métrica es 2/2 o compas partido, aunque también se puede escribir a 4/4, como la chalupa es un canto de tipo responsorial, donde la matrona entona frases de tipo improvisa torio con alusión hoy día, a situaciones cotidianas, sentimientos, afecciones o duelo, el coro responde con una frase repetitiva que se hace al unísono o en algunas ocasiones a varias voces. (Pérez Herrera 2012)

La organología está compuesta por *tambor llamador* que marca el contratiempo, las *maderas* o *tablillas* que junto con las palmas de las coristas marcan los tiempos fuertes, los *maracones* y el *tambor alegre* que como en todos los bailes cantados y demás géneros tradicionales de la costa atlántica obedece a unos patrones recurrentes como base del ritmo, pero la mayoría del tiempo está improvisando y alegrando el canto.

4.1.3. Fandango.

El fandango, este aire musical es oriundo de la costa atlántica colombiana, mas asociado a las sabanas de los departamentos de Sucre y Córdoba. Se acompaña de danza y celebración puesto que sus orígenes se remontan al inicio de las fiestas patronales de los diferentes pueblos costeños. Es por esto que la palabra fandango también se asocia con fiesta en la plaza, baile en la calle, jolgorio y disfrute. Es interpretado por un formato de banda, heredado de las agrupaciones españolas que en la colonia se encargaban de amenizar este tipo de celebraciones cuando recién nacían las jóvenes repúblicas americanas. Ésta banda normalmente de entre diez y 15 músicos, compuesta por instrumentos aerófonos y de percusión idiófona, que tocaban aires españoles como *el fandango español*, *la jota* y *las seguidillas*. Presenta una coreografía muy parecida a la de la cumbia, se baila en ronda: las mujeres sosteniendo unas velas y jugando con la falda, los hombres bailando con el sombrero en la mano, siempre con una actitud coqueta por parte de los bailarines.

El fandango tiene una métrica binaria compuesta de 6/8, es instrumental de carácter homofónico, con pasajes improvisados por parte de todos los instrumentos de la banda, aunque es instrumental se puede asociar con un baile cantado, donde un instrumento esta pregonando y el resto de la orquesta le responde en un coro a voces en ostinato, (en algunos casos puede ser polifónico cuando varios instrumentos improvisan a la misma vez). Tiene un tempo rápido ideal para el baile, su forma es ternaria A –B –C: en donde la sección A se expone el tema por parte de un instrumento solista debajo de un colchón armónico hecho por los otros instrumentos de la banda; en la sección B entra un estribillo tocado por una sección de la banda, normalmente las maderas; y en la sección C que es la parte donde se improvisa por parte de todos los instrumentos bajo la respuesta de toda la banda. Las tres secciones normalmente están en la misma armonía (primero y quinto grado) y en tonalidad menor.

El formato como se dijo antes está compuesto por instrumentos aerófonos de las

familias de los bronces y de las maderas. Están normalmente organizados por familias: dos trombones, dos trompetas, un bombardino por parte de los bronces y tres clarinetes por parte de las maderas. Además el formato incluye Bombo, redoblante y platillos, instrumentos de percusión idiófona encargados de la textura polirítmica, también de carácter libre e improvisa torio aunque obedeciendo a esquemas y secuencias rítmicas propios de la base estandarizada de este ritmo. Este formato es conocido como *banda pelayera*, en honor al pueblo San Pelayo del departamento de Córdoba de donde esta tiene su origen, según conocimiento popular. Allá también se interpretan ritmos como el porro, el merecumbé, la puya entre otros.

5. Composición “A la niña Mayi”, acercamiento y análisis a la pieza.

La niña Mayi, es una composición en tres movimientos sobre los tres ritmos folclóricos expuestos anteriormente. Los tres movimientos están inspirados en tres escritos cortos del mismo compositor de la obra, que relatan el paso del alma de Mayi la protagonista de la tragedia inmersa en la pieza, por tres diferentes estadios, el primero de lamentación por parte de un ser amado que llora su pérdida (inspirada en los cantos afros del ritmo de *chalupa*); el segundo de súplica por parte de sus dolientes para que el santo espíritu la conduzca hacia el paraíso que la espera y no la deje caer en las sombras (propuesto bajo el ritmo de *bullerengue fúnebre*); y el tercero que relata la llegada del alma de la niña Mayi al cielo de sus ancestros en su tierra natal, donde todo es jolgorio y fiesta porque llegó al descanso y la paz eterna (este último compuesto en ritmo de *fandango*).

El formato escogido para la pieza es dúo de guitarras en particular para *Actus duo*, dueto del cual hace parte el compositor y busca en un primer lugar adaptar los esquemas rítmicos además de la tímbrica de los instrumentos de percusión, a la guitarra utilizando técnicas extendidas para el instrumento las cuales permiten explorar nuevas sonoridades y posibilidades interpretativas. Los efectos percutidos son en cierta manera la base de la composición, ya que los aires folclóricos que inspiraron los tres movimientos tienen como base primordial de su estructura la percusión. Mediante un trabajo de transcripción y búsqueda de transcripciones hechas anteriormente se busca adaptar los patrones primarios y fundamentales de la base rítmica que propone cada uno de los instrumentos a toques que se puedan hacer en la guitarra, algunos ya trabajados por compositores anteriores y que tienen como tal glosarios de términos, escritura y simbología, otros propuestos por el compositor sacados de las adaptaciones tímbricas que este logró encontrar, bajo la experiencia compositiva, sobre todo en la emulación de los tambores, bombo y platillos.

A continuación, describiré los tres movimientos de manera detallada.

“A la niña Mayi”

5.1. 1er movimiento: Chalupa.

“Niña Mayi, te me fuiste sin aviso
Llora el negro
Una fría madrugada partiste
Llora el negro”

“Canto de lamento
Se fue
Pa la niña Mayi
Se fue
Te ha llamado el cielo
Se fue
Te me fuiste Mayi
Se fue”

“Llora y llora el negro
Se fue
Por la niña Mayi
Se fue
Este es mi lamento
Se fue
Te me fuiste Mayi”

La primera parte del texto es el *llamado*, una invitación que hace el solista al coro para que se una a su canto. Las percusiones están *ad libitum* haciendo improvisaciones después de la exposición de la frase y el coro responde al llamado del solista. Durante el *llamado* la métrica y el tempo no son rigurosos, casi que se podría decir que no hay una métrica como tal, es como si se estuviera declamando (ver Fig. 1-4).

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Guitar' and is in 2/2 time with a key signature of one flat. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (ni, ña, ma) and a dotted quarter note (yi), followed by a triplet of eighth notes (te, me, fuis) and a quarter note (te). The bottom staff is for the voice, starting with a measure rest (4) and then a dotted quarter note (sin), followed by a half note (a), a quarter note (vi), and a dotted half note (so). The lyrics are written below the notes.

Fig. 1 Voz solista en el llamado

El coro responde



Fig. 2 Coro respondiendo el llamado

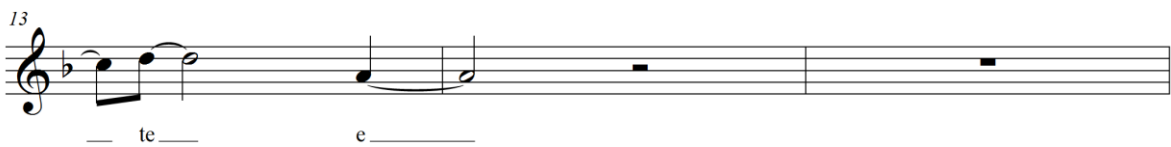


Fig. 3 Voz solista

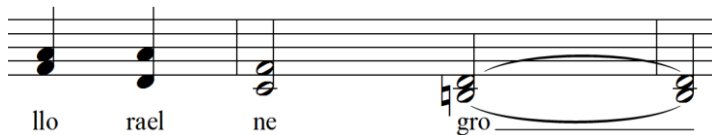


Fig. 4 Coro responde

La chalupa, como se expuso antes, es un baile cantado, razón por la cual el texto es adaptado a las guitarras, mas no significa que la obra sea vocal, en este caso la melodía del solista la toca la primera guitarra, mientras que la segunda guitarra hace efectos de percusión (para producir los efectos percutidos ver la guía más adelante) y entona la respuesta del coro. La primera guitarra termina haciendo algunos repiques de tambores adaptados a la tímbrica del instrumento. A continuación del llamado sigue una exposición del ritmo de chalupa que evoca el tambor alegre y la tambora mientras ejecutan los patrones rítmicos propios de este ritmo más algunas variaciones de los mismos (ver Fig. 5-8).



Fig. 5 Patrón rítmico de la tambora en ritmo de chalupa⁴

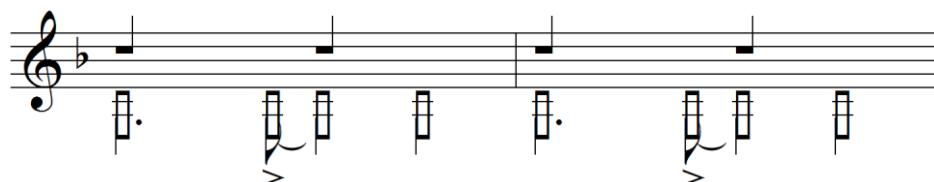


Fig. 6 Patrón rítmico de la tambora variación 1



Fig. 7 Patrón rítmico de tambor alegre, una de sus variaciones



Fig. 8 Variación patrón rítmico tambor alegre

La segunda guitarra se encargará de ejecutar los ritmos que propone la tambora, y la primera guitarra lo que hace el tambor alegre en una sección introductoria antes de pasar al tema principal. Luego de esta breve introducción entramos al tema principal. El tema principal está expuesto en la primera guitarra quien hace el papel de solista y a su vez va acompañando la melodía con golpes percutidos emulando los golpes acentuados del tambor alegre; la segunda guitarra propone un acompañamiento desde el bajo utilizando *slap*, o en su defecto un *pizzicato a la bartok*⁵, además expone la respuesta del coro a las frases del solista y los golpes del tambor alegre mediante una técnica que silenciando las cuerdas genera un efecto de percusión.

4

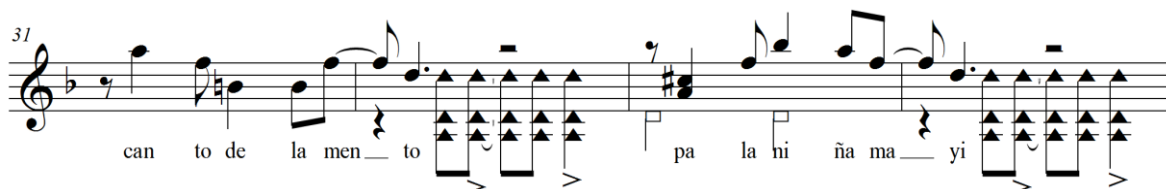


Fig. 9 tema principal

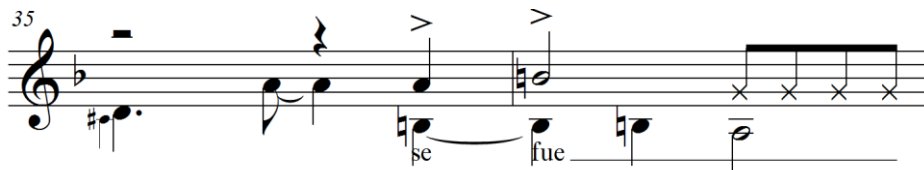


Fig. 10 coro

La obra se expone primero en tonalidad de Dm por la primera guitarra, la segunda guitarra hace variaciones del tema principal, pero en tonalidad de Fm. En la

⁴ tomado de la cartilla de ministerio de cultura, *baile cantao*, referencia 18

⁵pizzicato a la bartok, técnica de las cuerdas frotadas que consiste en halar la cuerda y soltarla causando un rebote que genera un efecto percutido

segunda sección se expone el tema primero en la segunda guitarra: una melodía sencilla que evoca los gritos de las cantadoras para diferenciar las secciones, mientras la primera guitarra acompaña con una reducción del acompañamiento de la tambora y el tambor alegre.

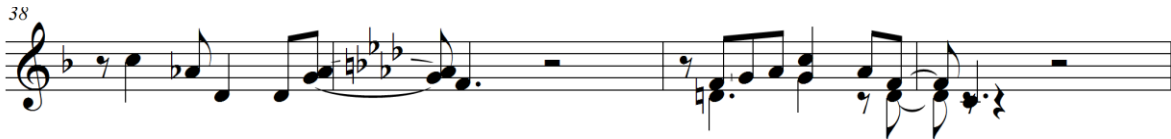


Fig. 11 Tema principal en Fm guitarra 2



Fig. 12 Acompañamiento guitarra 1

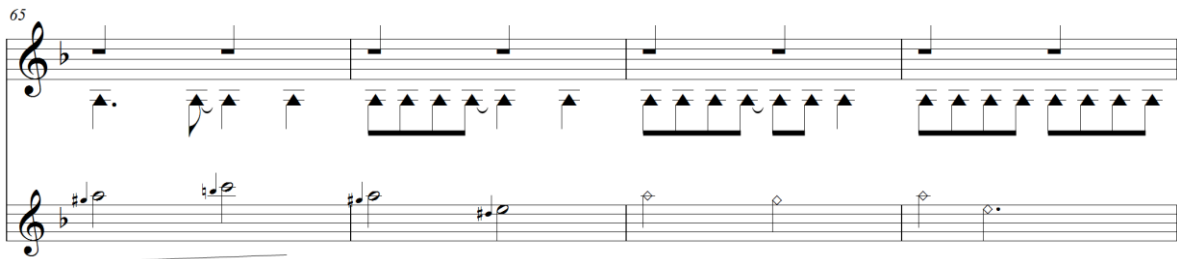


Fig. 13 Tema 2 de la sección 2 más acompañamiento rítmico

Luego de la segunda sección se retoma el tema principal en Dm, idéntico al de la exposición. Después sigue un solo de alegre hecho por la primera guitarra con el acompañamiento de la tambora ejecutado por la segunda guitarra. Pasado el solo se retoma el tema principal en Fm, ejecutado por la segunda guitarra, y en la segunda sección se varía la melodía improvisando sobre la escala de la tonalidad. Luego en la coda, se superponen el tema 2 con algunas citas de una chalupa de Totó la Momposina llamada “La candela viva” para finalizar con un corte característico de los tambores en el ritmo de chalupa.

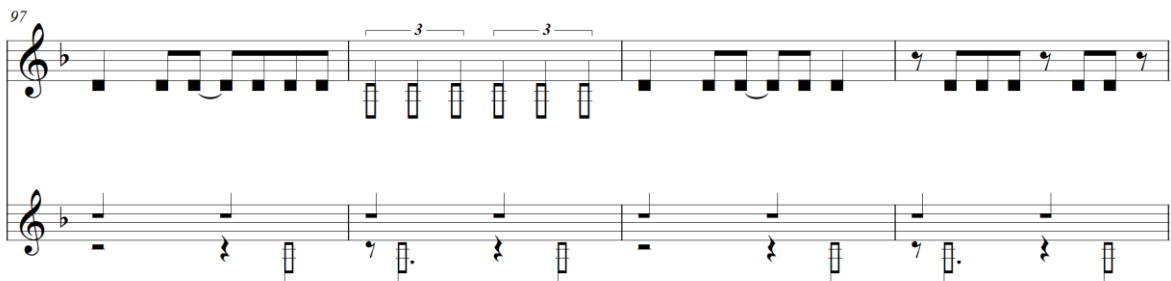
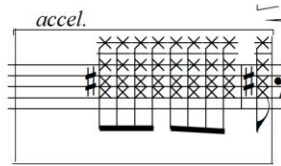


Fig.14 Sección de improvisación del tambor alegre (fragmento)

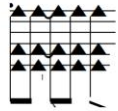
The image displays two musical staves. The upper staff, marked with the number 133, contains a melodic line in a key with one flat (B-flat major or D minor). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A fermata is placed over the Bb4 note. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A second fermata is placed over the A4 note. The line concludes with a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The dynamic marking *mf sfz* is positioned below the first measure. The lower staff is in the same key and features a series of six half notes: G4, F4, E4, D4, C4, and B3.

Fig. 15 Cita la candela viva

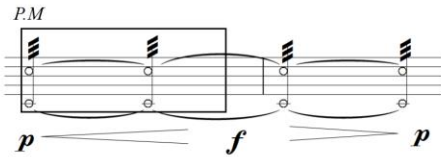
NOTACIÓN EFECTOS PERCUTIDOS EN LA GUITARRA
 PARA LA OBRA : A LA NIÑA MAYI



Golpe de tambora 1: se ejecuta golpeando el puente inferior sobre las cuerdas, con el dedo pulgar.



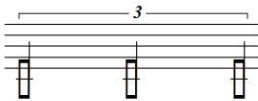
Golpe de tambora 2: se ejecuta golpeando con los dedos índice y medio el puente inferior sobre las cuerdas.



Tremolo: se ejecuta golpeando la caja de resonancia, por detrás del puente inferior usando los dedos pulgar en la parte superior y medio en la inferior.



Golpe de tambor alegre: se ejecuta golpeando la caja de resonancia detrás del puente inferior con las llemas de los dedos de las dos manos



Golpe parche de tambora: se ejecuta golpeando con el pulgar la caja de resonancia, detras del puente inferior.



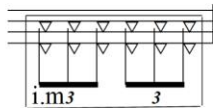
Golpe de madera: se ejecuta tocando con la uña del anular o con todas las uñas de la mano derecha a excepción del pulgar, la caja de resonancia debajo de las cuerdas.



Muteado: se ejecuta ubicando un dedo cualquiera sobre la cuerda y la altura respectiva superficialmente.



Golpe de madera 2: se ejecuta golpeando con el dedo índice el aro inferior de la caja de resonancia.



Doble tresillo parche: se ejecuta golpeando con los dedos índice y medio en la caja de resonancia detrás del puente inferior.

Fig. 16 Tabla de notaciones obra "A la niña Mayi"



Fig. 22 Fragmento primer episodio, ritmo del tambor alegre en el tenor.

En la segunda exposición, esta vez en tonalidad mayor, el sujeto está en la soprano pero acompañado del tenor, que hace melodías con los ritmos expuestos en los episodios anteriores, que hacen alusión al *tambor alegre* (Fig. 23). En esta exposición el sujeto aparece primero en la soprano, luego en el bajo pero modulado a F mayor y reaparece en la contralto de nuevo en Bb. La coda retoma el ritmo de bullerengue en la segunda guitarra que hace un pedal extendido de Gm variándolo con los recursos armónicos extendidos de este acorde. La primera guitarra siempre está cantando el sujeto hasta el final (Fig. 24).



Fig. 24 Coda

5.3. 3er movimiento: Fandango.

Este movimiento está construido sobre el ritmo de fandango, inspirado en los aires tradicionales ejecutados por las “bandas pelayeras” de las sabanas de Sucre y Córdoba. Es de carácter festivo, jovial y conserva las características rítmicas y formales propias de este ritmo sin llegar a la profundidad de los recursos y técnicas utilizadas por los instrumentistas pertenecientes a este formato. El movimiento recrea un escrito hecho por el compositor como se hizo en los dos movimientos anteriores. Este escrito es un fragmento literario hecho de forma

poética no estricta y que representa la transición al descanso eterno de la niña Mayi, que finalmente es a quien va dedicada la pieza.

Fiesta y jolgorio, se va la niña Mayi

“La sabana donde naciste se regocija en tu nombre,
Y en el cálido rumor del alba, una banda
Te despide bajo el jolgorio del fandango.

Fiesta y baile para darte la buena suerte y los buenos aires
Para el camino de tu viaje.

Ese viaje que nos toca a todos y que ya recorres sonriente y dichosa
“hasta luego” porque es un hasta luego de las sabanas sucreñas
Que hoy murmuran tu nombre en un sentido homenaje.

Hasta siempre niña Mayi, hasta siempre”

El formato y temática de este aire musical es muy diferente a los formatos expuestos anteriormente. Como se dijo antes el fandango es de carácter instrumental y los instrumentos de percusión presentan diferencias notables con los de tradición folclórica. El redoblante, bombo y platillos fueron adaptados de tal manera que se pudieran emular en la guitarra. Por ejemplo, para imitar el redoblante, se utiliza una técnica explorada por el compositor Francisco *Tarrega* en la obra “*Gran Jota de concierto*”. Dicha técnica recibe el nombre de *tamborcillo*, y consiste en pasar la quinta cuerda por debajo de la sexta cuerda terciándolas y pulsando las dos en el décimo traste. El efecto es muy similar al de un redoblante y se adapta muy bien a lo que se busca en la pieza (fig. 25). Por la dificultad técnica que representa a los interpretes la vamos a encontrar en ciertos pasajes, pero no en toda la pieza, en cambio el ritmo base de acompañamiento del redoblante también fue adaptado con arpeggios que imitan el ritmo de este, pero obviamente abandonando el carácter de percusión idiófona que se obtiene con el tamborcillo (fig. 26).



Fig. 25 Notación tamborcillo, ritmo de redoblante



Fig. 26 Ritmo de redoblante

El bombo por el contrario se hace con la misma forma que se ejecuta el golpe de parche de tambora especificado en los movimientos anteriores, debido a la

similitud en sonoridad de la tambora y el bombo (fig. 26). El bombo además está representado en el bajo de la pieza que tiene el ritmo característico de este instrumento (fig. 27). Los platillos se encuentran en tres pasajes de la pieza y se ejecutan con la cuerda E aguda al aire, y también con disonancias, con la indicación de *metálico*, que significa atacar las cuerdas cerca del puente inferior de la guitarra obteniendo un sonido brillante y metálico (fig. 28)



Fig. 26 Notación del bombo

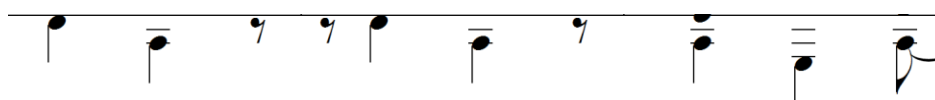


Fig. 27 Bajo imitando el papel del bombo



Fig. 28 Emulación de los platillos

En cuanto a la forma de esta pieza podemos decir que tiene cuatro secciones, de las cuales dos hacen alusión al estribillo tradicional que tienen los fandangos costeños y que normalmente es expuesto por los clarinetes como contraste al primer tema que se expone por las trompetas. Este primer tema presenta una melodía corta que se varía conforme es expuesta por los diferentes instrumentos de la banda y que realmente es de carácter improvisatorio. En la pieza se citan varios pasajes de fandangos conocidos, como, “Tres Clarinetes” y “20 de enero”, pero más que citas textuales son paráfrasis de estas piezas, puesto que el fraseo, y sobre todo la armonía presentan diferencias notables.

La primera sección entra con el ritmo base del bombo y redoblante (fig. 29), para luego entrar a la exposición del tema. La pieza está en la tonalidad de Dm, pero se alterna con pasajes en D dórico, haciendo una mezcla entre armonía tonal y armonía modal. En esta primera exposición la primera y segunda frase están sobre primero y quinto grado, como en un fandango tradicional, con frases binarias de cuatro compases, donde la melodía que está en la primera guitarra va acompañada con la técnica del tamborcillo, mientras la segunda guitarra se ejecuta el bajo que emula el ritmo del bombo, mientras acompaña la melodía principal con un contra canto que en la “banda pelayera” ejecutan los trombones de manera responsorial (fig. 30).

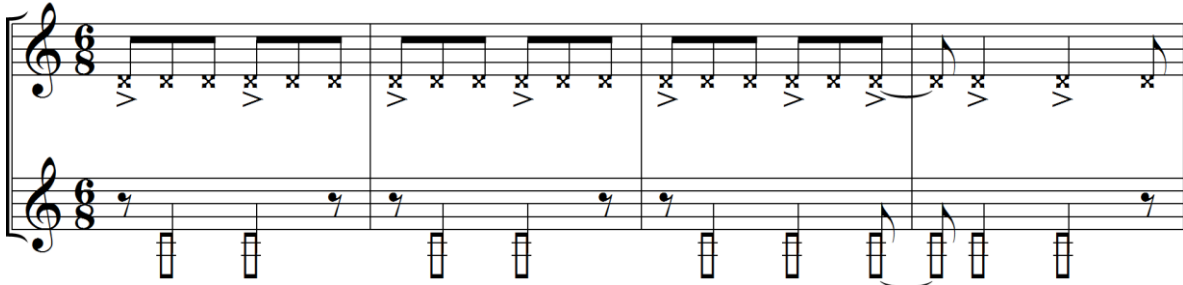


Fig. 29,(Fragmento) ritmo de fandango en las dos guitarras, guitarra1 redoblante, guitarra2 bombo.

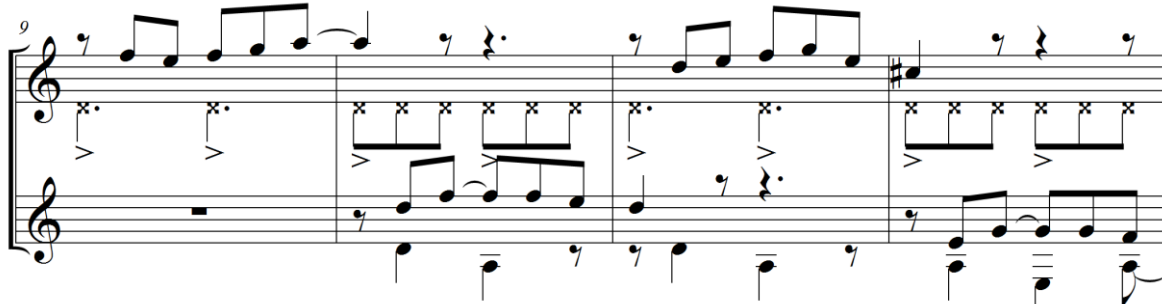


Fig. 30 Tema principal expuesto en la primera guitarra acompañada de la técnica de tamborcillo

Hay en la pieza un pasaje que emula un corte percutido de platillos. Se indica que debe ser metálico, sonoro, brillante y fuerte. Además, presenta el golpe con la uña en la tapa de la guitarra (fig. 31), golpe que viene de la herencia del flamenco andaluz. Va seguido de una paráfrasis de uno de los temas de “Tres clarinetes” (fandango criollo) que tal vez sea la pieza más relevante de este género (fig. 32).



Fig. 31 Pasaje imitación de corte rítmico con platillos.

Fig. 32 Paráfrasis “tres clarinetes”

Lo anterior da entrada al estribillo, que bien podemos llamar segunda sección. En este apartado el ritmo del bajo cambia a tres negras, generando polirritmia con la melodía que se conserva en 6/8. Aparece la imitación de los platillos en la primera y segunda cuerda, el pasaje tiene armonía tonal moviendo la melodía entre los grados primero y quinto, evocando el fandango tradicional (fig. 33).

Después de terminado el estribillo, siguen dos secciones en tonalidad de Bm y B dórico como una variación de lo hecho en las secciones anteriores. El segundo estribillo se propone en Bm, pero modula de forma directa a Dm, para retomar el tema principal de nuevo como en el principio de la obra y finalizar de manera tradicional.

Fig. 33 Estribillo (fragmento)

6. Conclusiones.

La composición “A la niña Mayi” es el resultado de una investigación sobre las posibilidades técnicas e interpretativas de la guitarra, como también un acercamiento a tres géneros musicales propios de la costa atlántica y su respectiva adaptación al instrumento antes mencionado. Durante este proceso los factores como audición y transcripción de música grabada de estos tres géneros

(*la chalupa, el bullerengue y el fandango*), arrojaron resultados plausibles en el desarrollo de la pieza. El uso de efectos percutidos que se tenía como objetivo principal fue alcanzado mediante el uso de técnicas extendidas para la guitarra, algunas tomadas de composiciones y autores anteriores, otras por consecuencia de la experimentación tímbrica y sonora del compositor y otras que fueron prestadas de técnicas como el *fingerstyle* y el *flamenco*, este trabajo de transcripción sobre todo de tambores e instrumentos de percusión permitió recrearlos o emularlos a través de las posibilidades que nos brinda dicho instrumento aportando al repertorio y notación del mismo.

La composición busca generar una interacción entre el conocimiento empírico y académico, que en este caso se va a representar con folclor y música culta. Dicha interacción logra combinar el conocimiento ancestral de estos géneros folclóricos expuestos anteriormente y la tradición académica occidental, mesclando los recursos de una y otra para la elaboración de una pieza que contenga la esencia del folclor, dentro de los parámetros de composición y ejecución académica. Además, propone un nuevo conocimiento para el repertorio de dúo de guitarras formato para el cual está hecha la pieza.

Bibliografía.

Reig Jiménez, A. (2017). "Aproximación del *fingerstyle* a la guitarra clásica. Autores representativos". En *Notas de paso*, 4: n.p.

Cardona Toro, J. (2011). "Influencia de la música costeña en Medellín. Análisis musicológico de las 5 piezas costeñas para guitarra de Bernardo Cardona Marín". En *Artes la revista*, 10-17: 158-185.

Rodríguez Castillo, R. (2015). "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: historia, desarrollo, aporte y mecanismos". En *Káñina*, 39-2: 215-234.

Silva Gutierrez, G. A. (2016). *Elementos de identidad en la música latinoamericana para guitarra vistos a través de las obras Suite Venezolana de Antonio Lauro y preludios americanos de Abel Carlevaro*, tesis. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.

Rojas Perez, J. S. (2014). *Nuevas técnicas aplicadas a ejercicios y estudios*, tesis. Bogotá: Universidad pontificia Javeriana

Perez Herrera, M. A. (2010). "El significado de la música de Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano". En *El artista*, 7: 28-55.