

| | | |
|---|---|-----------------------------|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAR113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 |
| | | PAGINA: 1 de 9 |

16.

| | |
|--------------|-----------------------------|
| FECHA | martes, 11 de junio de 2019 |
|--------------|-----------------------------|

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad: Zipaquirá

| | |
|---|---|
| UNIDAD REGIONAL | Extensión Zipaquirá |
| TIPO DE DOCUMENTO | Trabajo De Grado |
| FACULTAD | Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas |
| NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO | Pregrado |
| PROGRAMA ACADÉMICO | Música |

El Autor(Es):

| APELLIDOS COMPLETOS | NOMBRES COMPLETOS | No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN |
|----------------------------|--------------------------|--|
| Cely Triana | Natalia Catalina | 1.049.646.392 |
| | | |
| | | |
| | | |

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

| | | |
|---|---|-----------------------------|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAR113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 |
| | | PAGINA: 2 de 9 |

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

| APELLIDOS COMPLETOS | NOMBRES COMPLETOS |
|----------------------------|--------------------------|
| Ávila Dalos | Juan Felipe |
| | |
| | |

| TÍTULO DEL DOCUMENTO |
|---|
| Características de la Rumba Criolla en los departamentos de Santander, Cundinamarca y Boyacá. “Análisis de A Juerguiar Tocan y Tapetusa” |

| SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje) |
|--|
| |

| TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía |
|--|
| Maestro en Música |

| AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO | NÚMERO DE PÁGINAS |
|-------------------------------------|--------------------------|
| 27/05/2019 | 130 |

| DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves) | |
|--|--------------------|
| ESPAÑOL | INGLÉS |
| 1.Rumba Criolla | 1. Creole Rumba |
| 2.Aire Tradicional | 2. Traditional Air |
| 3.Folclor | 3.Folklore |
| 4.Diversidad | 4. Diversity |
| 5.Características | 5.Characteristics |
| 6.Interpretación | 6.Interpretation |

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

| | | |
|---|--|--|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAR113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 3 de 9 |

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Resumen

Este trabajo está enfocado en identificar las características y elementos interpretativos de la Rumba Criolla en los departamentos de Santander, Boyacá y Cundinamarca. Para llevar a cabo esta caracterización, se escogió un representante de cada región. Camilo Cifuentes, Manuel Bernal y Juan Eulogio Mesa son los representantes escogidos respectivamente.

Con cada uno de ellos se procedió a realizar un formato de entrevista cualitativa. En seguida, interpretaron a su manera y según sus influencias musicales, dos obras seleccionadas; “A juerguear tocan” del maestro Emilio Sierra y “Tapetusa” de Milcíades Garavito.

Las dos obras seleccionadas fueron grabadas, con el fin de transcribir y analizar diferentes elementos, como: articulación, motivos, métrica, melodía, acompañamiento y diseño. Estos parámetros conllevarán a deducir esas características interpretativas comunes y diferentes entre sí.

Para finalizar se determinará por medio de la comparación e identificación respectiva, los elementos más relevantes de cada una de las interpretaciones y características comunes y diferentes que brindaron los representantes de cada región,

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

| | | |
|---|--|----------------------|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAR113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 |
| | | PAGINA: 4 de 9 |

estableciendo gran aporte y variedad interpretativa tanto en melodía como en acompañamiento en Tiple de la Rumba Criolla.

Abstract

This work is focused on identifying the characteristics and interpretative elements of the Rumba Criolla in the departments of Santander, Boyacá and Cundinamarca. To carry out this characterization, a representative from each region was chosen. Camilo Cifuentes, Manuel Bernal and Juan Eulogio Mesa are the chosen representatives respectively.

With each one of them, a qualitative interview format was carried out. Next, they interpreted in their own way and according to their musical influences, two selected works; "A juerguear toca" by maestro Emilio Sierra and "Tapetusa" by Milcíades Garavito.

The two selected works were recorded, in order to transcribe and analyze different elements, such as: articulation, motifs, metrics, melody, accompaniment and design. These parameters will lead to deduce these common and different interpretative characteristics.

To finalize it will be determined by means of the comparison and respective identification, the most relevant elements of each one of the interpretations and common and different characteristics that the representatives of each region offered,

| | | |
|---|--|--|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAr113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 5 de 9 |

establishing great contribution and interpretative variety both in melody and in accompaniment in Tiple of the Creole Rumba.

AUTORIZACION DE PUBLICACION

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

| | | |
|---|---|--|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAr113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 6 de 9 |

| AUTORIZO (AUTORIZAMOS) | SI | NO |
|--|-----------|-----------|
| 1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer. | x | |
| 2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet. | x | |
| 3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones. | x | |
| 4. La inclusión en el Repositorio Institucional. | x | |

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

| | | |
|---|--|--|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAr113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 7 de 9 |

caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO _x_.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2

Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional

| | | |
|---|--|--|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAR113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 8 de 9 |

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

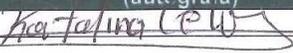
Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

| | | |
|---|---|-----------------------------|
|  | MACROPROCESO DE APOYO | CÓDIGO: AAAr113 |
| | PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO | VERSIÓN: 3 |
| | DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL | VIGENCIA: 2017-11-16 |
| | | PAGINA: 9 de 9 |

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

| Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf) | Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.) |
|--|---|
| 1. | |
| 2. | |
| 3. | |
| 4. | |

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

| APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS | FIRMA (autógrafa) |
|-------------------------------|--|
| Cely Triana Natalia Catalina |  |
| | |
| | |
| | |

16-32.4

**CARACTERISTICAS DE LA RUMBA CRIOLLA EN LOS DEPARTAMENTOS DE
SANTANDER, CUNDINAMARCA Y BOYACA**

“ANÁLISIS DE A JUERGUIAR TOCAN Y TAPETUSA”

Natalia Catalina Cely Triana

**Zipaquirá, Cundinamarca
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas
Maestro de Música
Universidad de Cundinamarca
2019**

**CARACTERISTICAS DE LA RUMBA CRIOLLA EN LOS DEPARTAMENTOS DE
SANTANDER, CUNDINAMARCA Y BOYACA**

“ANÁLISIS DE A JUERGUIAR TOCAN Y TAPETUSA”

Natalia Catalina Cely Triana

Código: 891214106

**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de
Maestro en Música**

Asesor

Juan Felipe Ávila Dallos

Zipaquirá, Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Maestra de Música

Universidad de Cundinamarca

2019

Tabla de contenido

| | |
|---|--------------------------------------|
| Índice de Ilustraciones..... | 14 |
| Resumen | 18 |
| Abstract | ¡Error! Marcador no definido. |
| 1.INTRODUCCIÓN | 20 |
| 2.PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 21 |
| 3.PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN | 24 |
| 3.1HIPOTESIS | 24 |
| 4.JUSTIFICACIÓN | 25 |
| 5.OBJETIVOS | 27 |
| 5.1OBJETIVO GENERAL | 27 |
| 5.2OBJETIVOS ESPECIFICOS: | 27 |
| 6.MARCO TEORICO..... | 28 |
| 6.1 INSTRUMENTACIÓN Y FORMATOS INSTRUMENTALES | 28 |
| 6.1.1Trío típico andino colombiano | 29 |
| 6.1.2Estudiantinas | 29 |
| 6.2 ANALISIS INTERPRETATIVO..... | 30 |
| 6.2.1Los datos cualitativos | ¡Error! Marcador no definido. |
| 6.2.2 La transcripción..... | 32 |
| 6.2.3 Grabaciones digitales..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 6.3 HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA RUMBA CRIOLLA..... | 33 |
| 7.ESTADO DEL ARTE | 39 |
| 7.1 EL FOLCLOR..... | 39 |
| 7.2 ACADÉMICO | 44 |
| 7.3 TIPLE | 48 |
| 7.4 RUMBA CRIOLLA Y ANÁLISIS..... | 49 |
| 8.DISEÑO METODOLOGICO..... | 52 |

| | |
|---|--------------------------------------|
| 8.1Primera fase: Selección de Maestros y Repertorio | 52 |
| 8.2Segunda fase: Grabación de Video y Audio | 56 |
| 8.3Tercera fase: Transcripción de Grabaciones..... | 57 |
| 8.4Cuarta Fase: Análisis..... | 57 |
| 9.ENTREVISTAS..... | 60 |
| 9.1Manuel Bernal:..... | 60 |
| 9.2Juan Eulogio Mesa: | 62 |
| 9.3Camilo Cifuentes:..... | 64 |
| 10.RESULTADOS..... | 66 |
| 11.COMPARACIÓN | 121 |
| 11.1Obra: A JUERGUIAR TOCAN..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 11.2Obra: TAPETUSA | ¡Error! Marcador no definido. |
| 12.CONCLUSIONES | 128 |
| Bibliografía..... | 136 |

Índice de Ilustraciones

| | |
|---|----|
| Ilustración 1: Partitura Original, Rumba Criolla, Trago a los Músicos, Emilio Sierra..... | 22 |
| Ilustración 2: Transcripción Trago a los Músicos, Juan Eulogio Mesa | 23 |
| Ilustración 3: Parte A, A juerguiar tocan, Manuel Bernal..... | 66 |
| Ilustración 4: Parte B, A juerguiar tocan, Manuel Bernal | 66 |
| Ilustración 5: Articulación, A juerguiar tocan, Parte A, Manuel Bernal..... | 67 |
| Ilustración 6: Articulación, A juerguiar tocan, Parte B, Manuel Bernal..... | 68 |
| Ilustración 7: Motivo, Parte A, A juerguiar tocan, Manuel Bernal..... | 68 |
| Ilustración 8: Motivo, Parte B, A juerguiar tocan, Manuel Bernal..... | 69 |
| Ilustración 9: Melodía, Parte A, A juerguiar tocan, Manuel Bernal | 70 |
| Ilustración 10: Melodía, Parte B, A juerguiar tocan, Manuel Bernal | 71 |
| Ilustración 11: Final, A juerguiar Tocaban, Manuel Bernal | 71 |
| Ilustración 12: Acompañamiento, Variación, A juerguiar tocan, Manuel Bernal | 72 |
| Ilustración 13: Dirección de mano derecha, Acompañamiento, A juerguiar tocan, Manuel Bernal | 72 |
| Ilustración 14: Parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 73 |
| Ilustración 15: Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 73 |
| Ilustración 16: Articulación, Primera semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa..... | 74 |
| Ilustración 17: Articulación, Segunda semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa ... | 74 |
| Ilustración 18: Articulación, Tercera semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 75 |
| Ilustración 19: Articulación, Cuarta semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 75 |
| Ilustración 20: Articulación, Repetición parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa ... | 76 |
| Ilustración 21: Articulación, Segunda frase, Repetición parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 76 |
| Ilustración 22: Articulación, Figuración cochea-negra, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 77 |
| Ilustración 23: Articulación, Sulponticello- vibrato, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 77 |

| | |
|---|-------------------------------------|
| Ilustración 24: Articulación, Primera semifrase, parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 78 |
| Ilustración 25: Articulación, Segunda semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa ... | 78 |
| Ilustración 26: Articulación, Tercera semifrase, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 79 |
| Ilustración 27: Articulación, Cuarta semifrase, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 79 |
| Ilustración 28: Articulación, Repetición parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa ... | 80 |
| Ilustración 29: Articulación, Corchea- negra con puntillo, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 80 |
| Ilustración 30: Articulación, Sultasto, Ajuerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 81 |
| Ilustración 31: Motivo, Parte A, Ajuerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 81 |
| Ilustración 32: Motivo, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa | 81 |
| Ilustración 33: Melodía, Parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa..... | 83 |
| Ilustración 34: Melodía, Parte B, Ajuerguiar tocan, Juan Eulogio MesaIlustración 35 | 84 |
| Ilustración 36: Acorde, Sol menor | Ilustración 37: Acorde, Sol menor 6 |
| Ilustración 38: Acorde, Re 7..... | 85 |
| Ilustración 39: Acorde, Re7/ F# | Ilustración 40: Acorde, Do menor |
| Ilustración 41: Acorde, Sol mayor | 86 |
| Ilustración 42: Variación, Acompañamiento, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa..... | 87 |
| Ilustración 43: Glisando, en acordes de tónica y dominante | 87 |
| Ilustración 44: Dirección de la mano derecha para finalizar | 88 |
| Ilustración 45: Parte A, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 88 |
| Ilustración 46: Parte B; Ajuerguiar tocan, Camilo Cifuentes..... | 89 |
| Ilustración 47: Articulación, Parte A, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes..... | 90 |
| Ilustración 48: Otras Articulaciones, Parte A, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 90 |
| Ilustración 49. Articulación, Parte B, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 91 |
| Ilustración 50: Motivo, Parte A, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes..... | 92 |
| Ilustración 51: Motivo, Parte B, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes..... | 92 |
| Ilustración 52: Métrica, Camilo Cifuentes | 93 |

| | | | |
|--|--|---|-----|
| Ilustración 53: Melodía, Parte A, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 94 | | |
| Ilustración 54: Melodía, Parte B, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 95 | | |
| Ilustración 55: Acorde, Sol menor | Ilustración 56: Acorde, Re 7 | Ilustración 57: Acorde, Re 7 | 97 |
| Ilustración 58: Dirección de la mano derecha, Acompañamiento, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes..... | 97 | | |
| Ilustración 59: Variaciones, Acompañamiento, A juerguiar tocan, Camilo Cifuentes | 97 | | |
| Ilustración 60: Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal | 98 | | |
| Ilustración 61: Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal | 99 | | |
| Ilustración 62: Articulación, Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal..... | 100 | | |
| Ilustración 63: Articulación, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal | 100 | | |
| Ilustración 64: Final, Tapetusa, Manuel Bernal..... | 101 | | |
| Ilustración 65: Motivo, Tapetusa, Manuel Bernal | 101 | | |
| Ilustración 66: Melodía, Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal | 103 | | |
| Ilustración 67: Melodia, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal | 104 | | |
| Ilustración 68. Repetición, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal..... | 104 | | |
| Ilustración 69: Direccion de la mano derecha, Acompañamiento, Tapetusa, Manuel Bernal | 105 | | |
| Ilustración 70: Acompañamiento, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal | 105 | | |
| Ilustración 71: Final, Tapetusa, Manuel Bernal..... | 106 | | |
| Ilustración 72: Parte A, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa | 106 | | |
| Ilustración 73: Parte B, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa..... | 107 | | |
| Ilustración 74: Aticulación, Tremulo | Ilustración 75: Articulación, Apoyatura | Ilustración 76. Arti. Apoyatura-Trino | 108 |
| Ilustración 77: Articulación, Arpegio | Ilustración 78: Articulación, Staccato | 108 | |
| Ilustración 79: Motivo, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa..... | 109 | | |
| Ilustración 80: Motivo, Parte B, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa | 109 | | |
| Ilustración 81: Melodía, Tapetusa, Parte A, Juan Eulogio Mesa..... | 110 | | |
| Ilustración 82: Melodía, Tapetusa, Parte B, Juan Eulogio Mesa..... | 112 | | |
| Ilustración 83: Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 114 | | |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 84: Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 114 |
| Ilustración 85: Articulación, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 115 |
| Ilustración 86: Articulación, Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 116 |
| Ilustración 87: Motivo, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 116 |
| Ilustración 88: Motivo, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes..... | 116 |
| Ilustración 89: Motivo, Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes..... | 117 |
| Ilustración 90: Melodía, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 118 |
| Ilustración 91: Acompañamiento, Tapetusa, Camilo Cifuentes | 120 |

Resumen

Este trabajo está enfocado en identificar las características y elementos interpretativos de la Rumba Criolla en los departamentos de Santander, Boyacá y Cundinamarca. Para llevar a cabo esta caracterización, se escogió un representante de cada región. Camilo Cifuentes, Manuel Bernal y Juan Eulogio Mesa son los representantes escogidos respectivamente.

Con cada uno de ellos se procedió a realizar un formato de entrevista cualitativa. En seguida, interpretaron a su manera y según sus influencias musicales, dos obras seleccionadas; “A juerguear tocan” del maestro Emilio Sierra y “Tapetusa” de Milcíades Garavito.

Las dos obras seleccionadas fueron grabadas, con el fin de transcribir y analizar diferentes elementos, como: articulación, motivos, métrica, melodía, acompañamiento y diseño. Estos parámetros conllevarán a deducir esas características interpretativas comunes y diferentes entre sí.

Para finalizar se determinará por medio de la comparación e identificación respectiva, los elementos más relevantes de cada una de las interpretaciones y características comunes y diferentes que brindaron los representantes de cada región, estableciendo gran aporte y variedad interpretativa tanto en melodía como en acompañamiento en Tiple de la Rumba Criolla.

Abstract

This work is focused on identifying the characteristics and interpretative elements of the Rumba Criolla in the departments of Santander, Boyacá and Cundinamarca. To carry out this characterization, a representative from each region was chosen. Camilo Cifuentes, Manuel Bernal and Juan Eulogio Mesa are the chosen representatives respectively.

With each one of them, a qualitative interview format was carried out. Next, they interpreted in their own way and according to their musical influences, two selected works; "A juerguear toca" by maestro Emilio Sierra and "Tapetusa" by Milcíades Garavito.

The two selected works were recorded, in order to transcribe and analyze different elements, such as: articulation, motifs, metrics, melody, accompaniment and design. These parameters will lead to deduce these common and different interpretative characteristics.

To finalize it will be determined by means of the comparison and respective identification, the most relevant elements of each one of the interpretations and common and different characteristics that the representatives of each region offered, establishing great contribution and interpretative variety both in melody and in accompaniment in Tiple of the Creole Rumba.

1. Introducción

La rumba criolla tuvo gran impacto en el mundo musical gracias a dos maestros: Milcíades Garavito de Fresno, Tolima (1901-1953) y Emilio Sierra de Fusagasugá, Cundinamarca (1891-1957). Ellos fueron compositores, intérpretes y gestores de este ritmo tradicional (tufloclor.blogspot.com, 2011).

Con el paso del tiempo y sin dejar de lado a los dos compositores e intérpretes de este aire musical, la rumba criolla llegó a los departamentos de Santander y Boyacá principalmente por el trabajo de los maestros Jorge Ariza (1927-1993 Bolívar-Santander) y Luis Alfonso Peña (1931-1990 Santana-Boyacá), dejando claro que la Rumba Criolla es patrimonio del departamento de Cundinamarca (*Fusagasuga Digital-La Rumba Criolla: Aire Folclorico de Fusagasuga, s.f.*).

Estos dos maestros de Santander y Boyacá, escucharon el aire tradicional y lo dieron a conocer principalmente en el Tiple-Requinto, ya que en los dos departamentos es el instrumento más emblemático. En Santander, el Requinto es reconocido principalmente por la interpretación del Ritmo Tradicional de Torbellino y en Boyacá es ejecutado por el género musical “La Carranga”.

La rumba Criolla por su mismo impacto en los diferentes departamentos destaca características interpretativas, elementos, formas y estilos; ya que, al ser ejecutada por intérpretes de diferentes regiones, acogen un estilo propio aportando diversidad en la ejecución de este aire tradicional.

2. Planteamiento del problema

“En Colombia existen un sin número de manifestaciones culturales que expresan la variedad étnica, religiosa, de costumbres, tradiciones y formas de vida de su población, así como su riqueza natural y diversidad de climas, geografías y paisajes.” (...) (Cultura, 2018).

El Ministerio de Cultura de Colombia afirma que la rumba criolla es un aire auténticamente cundinamarqués, impulsado por el maestro Emilio Sierra (1891-1957) de Fusagasugá, Cundinamarca (Rodríguez Garay, 2016, p.22) y se extendió en el resto del país, principalmente en Santander, Boyacá y Tolima gracias al trabajo de, entre otros, los maestros Jorge Ariza (1927-1993) Bolívar-Santander (Radio Nacional de Colombia , 2018), Luis Alfonso Peña (1931-1990) Santana-Boyacá (Universidad Nacional de Colombia , 2012) y Milcíades Garavito (1901-1953) de Fresno, Tolima (Funmúsica, biografía, s.p) respectivamente.

Este aire tradicional evidencia diversas características, elementos y formas; ya que cada región demuestra un estilo propio en su ejecución, métrica, melodía y acompañamiento, lo que conlleva a que cada intérprete y compositor, según su ubicación geográfica y su influencia musical, aportaran distintos recursos al ejecutar la Rumba Criolla dando como resultado una gran diversidad interpretativa.

La rumba criolla como patrimonio; ha obtenido un gran impacto y ha llegado a que los mismos intérpretes se dediquen a la transcripción y arreglos de las obras de este aire tradicional, ejecutando diferentes métricas y formas a la hora de escuchar, documentar e interpretar; ya que algunos la entienden con métrica de 2/4 y otros a 6/8; lo que significa que, los intérpretes de este aire se guían según las referencias y vivencias de la región donde se encuentran.

28

243

TRAGO A LOS MUSICOS..!

Rumba.

Emilio Sierra.

1687.26
EMC
Cal. 2/88

Ilustración 1: Partitura Original, Rumba Criolla, Trago a los Músicos, Emilio Sierra. (Bernal, 2018)

TRAGO A LOS MÚSICOS
(Rumba Criolla)

www.tiplerequinto.com

Compositor
Emilio Sierra
Juan Eulogio Mesa
El Rey Del Requinto

Tiple Requinto

www.tiplerequinto.com

Ilustración 2: Transcripción Trago a los Músicos, Juan Eulogio Mesa. (Mesa)

3. Pregunta de investigación

¿Cuáles y cómo son las características y elementos interpretativos de las obras Tapetusa y “A Juerguiar Tocan” en las interpretaciones de Juan Eulogio Mesa, Camilo Cifuentes y Manuel Bernal?

3.1 Hipótesis

El análisis de las obras “A Juerguiar Tocan y Tapetusa”; es de vital importancia para la Rumba Criolla como Aire Tradicional colombiano, porque permite identificar las características y elementos interpretativos de las dos obras por Región, complementando y aportando a la diversidad interpretativa de la Rumba Criolla.

4. Justificación

La rumba criolla ha obtenido ultimadamente un realce y reconocimiento muy importantes; es necesario, hoy en día, brindar muchos más elementos que pueden complementar el desarrollo y musicalidad de este emblemático ritmo tradicional. Es de interés manifestar la tradición oral y dejarla plasmada con documentación, donde se muestren la cantidad de estilos, características y formas de este aire.

El aire tradicional de rumba criolla, es una de las identidades culturales que nace a partir de las experiencias rurales o campesinas y que en pleno siglo XXI la población no tiene un acercamiento ni un conocimiento previo de los ritmos tradicionales y explícitamente de la rumba criolla; por eso, es indispensable compartir y divulgar a nivel nacional e internacional, aprovechando que es patrimonio cultural y como aire destaca diversidad rítmico-interpretativo.

Para poder realizar un acercamiento y conocimiento previo a la hora de interpretar la rumba criolla, es de vital importancia comprender, describir, comparar y analizar cada una de las características y particularidades de este aire que se oficializó institucionalmente como identidad y patrimonio cultural principalmente en la Región de Fusagasugá-Cundinamarca (Fusagasuga Digital-La Rumba Criolla: Aire Folclorico de Fusagasuga, s.f.).

La interpretación de la Rumba Criolla va ligada a reunir, socializar e intercambiar; obteniendo mejores resultados de esta identidad cultural. El intercambio de conocimientos es primario para nuestro folclor, por eso en este trabajo se mostrará cada uno de los recursos que los tres maestros representantes y como resultado, aportará varios elementos y características interpretativas que se podrán complementar.

Este documento, desde el análisis interpretativo de las obras, la definición de las categorías en las que basará este análisis y, eventualmente, las sugerencias o recomendaciones de cómo complementar diferencias encontradas, busca aportar desde lo histórico, cultural y musical a la rumba criolla; por eso es importante describir y analizar cada uno de los conceptos, ideas, elementos y vivencias de los maestros de cada región.

Entender cada una de las métricas que se establecen en la rumba criolla según la región, es esencial porque de ahí dependen las diferentes maneras interpretativas de este aire. Conocer sus características y analizarlas permite que este aire, que es patrimonio cultural de Colombia, se conserve y evolucione a la vez.

5. Objetivos

5.1 Objetivo general

Caracterizar diferentes formas de interpretación de las obras “A juerguiar Tocan (Emilio Sierra) y Tapetusa (Milcíades Garavito)” en tres regiones (Santander, Boyacá y Cundinamarca)

5.2 Objetivos específicos:

- 1) Establecer las diferencias y similitudes entre las interpretaciones de Juan Eulogio Mesa, Manuel Bernal y Camilo Cifuentes.
- 2) Aportar documentación, promoviendo la diversidad interpretativa de la Rumba Criolla.
- 3) Contribuir al desarrollo cultural e interpretativo de la Rumba Criolla en contextos que trasciendan lo local.

6. Marco Teórico

6.1 Instrumentación y Formatos Instrumentales

Hoy en día, el Requinto ha predominado en la interpretación de la rumba criolla, los maestros Jorge Ariza de Santander y Luis Lorenzo Peña de Boyacá (Perez, 2014) dieron a conocer la música colombiana en el Tiple-Requinto. Por eso es indispensable, conocer de donde proviene este instrumento y cuáles son sus características y roles en los diferentes tipos de música que se ejecutan en este.

Es un cordófono, instrumento de fabricación en serie, similar a una guitarra europea, aunque de menor tamaño. Tiene doce cuerdas de acero distribuidas en cuatro órdenes triples, afinadas cada orden al unísono. Se ejecuta por rasgueo o punteo, según el caso. Con él se acompañan bambucos, torbellinos y guabinas. Participa, además, en diferentes conjuntos instrumentales que acompañan las peregrinaciones a los santuarios, los pagos de promesas y en distintas festividades populares. (SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL, s.p.)

El sistema nacional de información cultural menciona que, por otro lado, el Tiple, también es un cordófono de dimensión mayor que el requinto e igual en todas sus partes. Tiene doce cuerdas distribuidas en cuatro órdenes triples, con la particularidad que el segundo, tercero y cuarto orden tienen una cuerda entorchada, combinada con dos de acero en afinación octavada (SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL, s.p.).

Según Jáuregui (2012), la Bandola Andina es un instrumento derivado de las vihuelas de péñola; las mismas antecesoras de la bandurria y la mandolina. Se denomina “Bandola Andina Colombiana” por la localización geográfica donde se desarrolló. El papel que ha desempeñado la

bandola dentro de la música ha sido el de llevar la línea melódica, y, tradicionalmente, la de interpretar estilos de música como el bambuco, pasillo, torbellino, danza; entre otros. Los maestros Pedro Morales Pino y Luis Fernando León brindaron diferentes recursos y técnicas tanto de plumada como de habilidad en mano izquierda proponiendo estudios escalísticos para el instrumento (Jáuregui, 2012).

6.1.1 Trío típico andino colombiano

La revista Artes describe la historia de los Tríos típicos Andinos en el que surgen a mediados del siglo XX; asociándose con la interpretación de los pasillo y bambucos y que a su vez va ligada a la tradición oral con tertulias y reuniones familiares en los campos y ciudades de la Región Andina. La Bandola, Tiple y Guitarra fue ganando autonomía y tradición de los Andes Colombianos.

Los tríos instrumentales tuvieron un gran impacto y desarrollo gracias Héctor y Francisco; más conocidos como los “Hermanos Hernández”. Nacidos en el departamento de Caldas, quienes formaron en los años 20 el trio instrumental típico y aportaron novedosas técnicas y a su vez implementando estilos propios interpretativos de la tradición regional. A demás del trio Hermanos Hernández sobresalen otros tríos instrumentales como el Trio Morales Pino, el Trio Instrumental Colombiano, Trio Joyel, Trio Luis A. Calvo y el Trio Instrumental Ancestro. (Antioquia, 2004)

6.1.2 Estudiantinas

Se destaca la labor de Pedro Morales Pino (1863-1926). “Una de las inquietudes de Pedro Morales Pino fue la orquestación de los aires típicos con las estudiantinas” (SAENZ, 2014, p. 24).

Las estudiantinas son una agrupación compuesta por tiples, bandolas, guitarras y requintos en los que estaban regidos por el estilo español.

6.2 Análisis Interpretativo

La preparación de los datos, facilita alcanzar interpretaciones a mayor profundidad y rigor. Una vez se tenga clara la preparación, se lleva a categorizar y/o dividir por secciones el informe investigativo. Las transcripciones de entrevistas, recopilación de documentación, grabaciones de audio y video; etc., ofrece un análisis coherente, realizando desde un comienzo una base de apoyo y una estructura ordenada para el proceso de los datos. “El análisis interpretativo describe como seleccionar la herramienta más adecuada ofreciendo estrategias para hacer frente a los diversos retos y dificultades de la interpretación en una investigación cualitativa” (Gibbs, 2007).

Para llevar a cabo un análisis interpretativo es importante tener claridad sobre la articulación; por lo que Martha Vela la define como aquello que “hace referencia al grado de separación existente entre dos sonidos consecutivos dentro de una melodía, dando como resultado un fraseo determinado”. (Vela, 2017, p.1). Las articulaciones se dividen en:

Staccato: es un pequeño punto que se coloca sobre la figura indicando que la duración de la nota debe ser más corta.

Acento: es un énfasis que se da en la nota; ejecutándose de una forma más fuerte que las demás notas.

Fermata o Calderón: es un símbolo que se coloca sobre o debajo de una nota con el propósito de extender su duración.

Ligado: es una curva de expresión que une a varias notas diferentes; es decir, no hay separación sonora o interrupción del sonido entre ellas.(Angel, s.f.)

La métrica tiene su razón de ser en los acentos, mientras que; el ritmo hace énfasis en la duración de sonidos.

Motivos: “es una breve figura rítmica y melódica muy característico que se evidencia frecuentemente en una obra.”

Ritmo Melódico: se basa en el equilibrio entre las figuras musicales y la melodía. La melodía tiene una dimensión fundamentalmente horizontal con eventos sucesivos en el tiempo, combinando ritmo y altura tonal. La melodía es la esencia de la canción y lo que la hace reconocible. “Las estructuras melódicas que tienen entidad por sí mismas reciben el nombre de frases” (Colaboratorio , 2017), donde posiblemente pueden ser repetitivos o no.

Ritmo Armónico: se basa en el equilibrio y dualidad entre las figuras y los acordes. “Durante los tiempos fuertes se suelen colocar los acordes de tónica y durante los débiles la dominante; la función tonal no suele sincoparse. El ritmo armónico puede invertirse, pero sólo si se compensa cada función hasta el equilibrio entre ambas.”

Si la melodía tenía un componente horizontal, la armonía es eminentemente vertical. La armonía cumple la función de acompañamiento, armazón y base de las melodías. Hablar de armonía es hablar de acordes y sus cadencias. Un acorde es un conjunto de 3 o más notas que se tocan, o se perciben, simultáneamente. La nota más grave del acorde recibe el nombre de nota fundamental y es la que le da el nombre al acorde. El orden de la nota fundamental

en su escala correspondiente nos da el grado del acorde y por tanto su función.

(Colaboratorio , 2017)

6.2.2 La Transcripción

La mayoría de las investigaciones de enfoque cualitativo transcriben grabaciones de entrevista, observaciones y notas de campo para producir una detallada documentación. La transcripción, especialmente de entrevistas, es un cambio de medio y eso introduce cuestiones de precisión, fidelidad e interpretación (Gibbs, 2007).

La transcripción y el análisis musical son instrumentos específicos del trabajo etnomusicológico. Puesto que no se puede decir todo de una música, el análisis busca algunos rasgos característicos. Lo oral es la manifestación de la vida mientras que lo escrito no es sino un pálido reflejo. Es evidente que algunos elementos ligados al estilo interpretativo de muchas músicas no quedan suficientemente plasmados en las partituras, por muy detalladas que sean; su aprendizaje y puesta en práctica siguen otros caminos más auditivos que visuales. (Berlanga Fernandez , 2002).

“Toda transcripción es ya, de hecho, un inicio de propuesta analítica de un determinado tipo de música” (Berlanga Fernandez , 2002, pág.150).

Cierto que tanto transcripción y análisis están a su vez condicionados por el modo de percibir la música de quien la somete a estudio. Pero esto no justifica un subjetivismo a ultranza amparado en la diversidad de percepciones: transcripción y análisis han de ser justificados, los términos de la elección han de ser explicitados con claridad, de forma que puedan ser aceptados o rebatidos. (Berlanga Fernandez , 2002).

6.3 La Rumba Criolla

La rumba criolla ha obtenido en últimos años un gran impacto musical, pero este aire tradicional se ha convertido en controversia; ya que muchos intérpretes y compositores han tenido confusiones a la hora de escucharla e interpretarla. Es indispensable saber de dónde proviene este aire tradicional y como llegó a ser interpretada en Colombia hasta tal punto de ser declarada patrimonio cultural.

Rumba Criolla fue reconocida por la ordenanza departamental N° 14 del 27 de Julio de 1994 como aire folclórico del departamento de Cundinamarca y como aire folclórico de Fusagasugá con el acuerdo Municipal N° 39 del 19 de noviembre de 1994, definiendo este ritmo musical como patrimonio cultural; con el fin de preservarlo y difundirlo por medio de encuentros, festivales, conciertos, concursos, reinados y muchos más espacios en los que a su vez se extienden culturalmente. (Fusagasuga Digital-La Rumba Criolla: Aire Folclorico de Fusagasuga, s.f.).

Miranda, Salazar, Peña y Ordoñez; especialistas en Educación de Arte y Folclor de la Universidad del Bosque, investigan que la Rumba Criolla en América tuvo gran influencia por la colonización de los españoles el cual la llamaban Rumba Flamenca, con el paso del tiempo se unió las culturas mestizas y afrodescendientes lo que llevo a cambiar el término de “convidar” por “jolgorio” lo que significa “disfrute”. Las rumbas flamencas y cubana origino un gran impacto en Colombia sobre todo en Fresno Tolima y a comienzos del siglo XVIII la titularon Rumba Vieja con similitudes al bambuco, pero acelerado (Miranda, 1999).

Con el paso del tiempo los compositores fueron acogiendo estilos y/o formas interpretativas, creando sus propias obras y dando lugar al surgimiento de la Rumba Criolla. “La rumba criolla tolimense con una métrica de 6/8 y algunas influencias del bambuco fue dada a conocer por Milcíades Garavito Wheeler” (Miranda, 1999) . Hacia los años 20 en el municipio de Fresno como también en Bogotá y otras regiones de Cundinamarca., comenzó como música de salón elitista y poco a poco pasó se extendió a la zona rural, donde el campesino le ha dado el un aporte propio.

El sistema Nacional de la información oficializó este particular ritmo autóctono como representante de la música en Cundinamarca. Llego a constituirse como fenómeno musical nacional de 1939 a 1945. La música tiene ciertas evocaciones bambuquearas y adopta esquemas y procedimientos de músicas antillanas en la capital. (SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL, s.f.)

De acuerdo con Salgar (2014), en Bogotá parte de la música creada, tomaba elementos de las melodías campesinas que se oían en la vida cotidiana del sector rural. El uso de dominantes a la relativa mayor dentro de una tonalidad menor, la presencia de giros pentatónicos y modificados por la alteración de la sensible son rasgos que vinculan la música andina colombiana con otras músicas de los andes como el huayno y el yaraví (SALGAR, 2014). Pero lo más importante es que esa vinculación musical está acompañada por lo emocional. “En el caso de la música andina colombiana, por ejemplo, las coplas populares, el torbellino santandereano, los sanjuaneros y rajaleñas, por no hablar del currulao y la carranga boyacense, son músicas bailables que demuestran ambientes festivos y celebratorios”. (SALGAR, 2014)

Un ejemplo claro, es la *rumba criolla*, “que tuvo gran impacto en Bogotá gracias al compositor Emilio Sierra, uno de los impulsores de la rumba criolla, quien la sentía como un bambuco, pero

“más feliz” (Wade153). Una de las primeras rumbas criollas que se grabó fue “Que vivan los novios” (ca.1940) en el cual esta obra se volvió obligatoria para los matrimonios en Bogotá.

6.5 Folclor, Tradición oral y Aire tradicional

El folclor es el saber propio del pueblo, la expresión auténtica que distingue una cultura de otra. La UNESCO declaró que cada 22 de agosto, se conmemore el “Día Mundial del Folclore”, elegida en recuerdo a aquel 22 de agosto de 1846, cuando el arqueólogo británico William G. Thorns publicó en la revista londinense “Atheneum” una carta en la que por primera vez usó el término “Folclore”. (Educared, 2012)

La tradición, las costumbres y la expresión popular se manifiestan en los pueblos, reflejando la autenticidad mental de los pobladores que han pasado generación tras generación y que estos hechos sobreviven en el presente. Ocampo afirma que “Uno de los aportes investigativos lo ha dado la ciencia del folclor: folk: pueblo y lore: saber popular” (Ocampo Lopez, 1976, pág. 11).

El folclor es colectivo, es decir; pertenece a una sociedad donde se transmite la tradición y se mantiene viva a través del tiempo; es popular por que se convierte en patrimonio del pueblo, espontaneo y/o natural porque se expresan oralmente. También determina a cierta comunidad o población, conllevándola a ser funcional.

La identidad de una persona es desconocida, porque al pasar de individuo a individuo, sus verdaderos orígenes se van diluyendo. Sus hechos son vigentes porque a pesar de lo tradicional, se manifiesta con eficacia y fuerza en la sociedad ya que la consideran herencia ancestral (Ocampo Lopez, 1976).

Una fiesta de San Juan, un tiple, una copla, un torbellino, una comida típica, una superstición, un cuento folclórico, un juego de turmequé, una cumbia, una ruana, etc., pueden manifestarse espontáneamente en un campesino, obrero, estudiante, profesional, latifundista, etc., quien al expresar como autóctona esa supervivencia, se convierte en pueblo, protagonista del Folclor. (Ocampo Lopez, 1976).

Una definición de folklore puede ser: saber tradicional, anónimo y colectivo de los pueblos. Desde lo cultural, el folklore abarca la música y la literatura: música vocal e instrumental, danzas, poesías, cuentos, leyendas, refranes, proverbios; la pintura, escultura (tallas, grabados, dibujos...) y arquitectura popular; la religión en lo que atañe a la celebración de determinados ritos, devociones y fiestas; ciencia popular: todo el saber respecto a propiedades de las plantas, tierras, medidas, tintes, astros. Desde el punto de vista material, el folklore abarca vivienda, ajuar, menaje, herramientas, aperos de labranza, de pesca, de caza, de labores, de industria textil, cocina popular (Ortiz Molina, 2012).

La cultura en sus diferentes manifestaciones de grupos sociales, es universal y múltiple en la experiencia humana lo que se titula como tradición. Según Marcos, profesor de patrimonio entomológico define que la tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y espacialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales; y entre las diferentes culturas. (Marcos Arevalo)

La idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el término del latín “tradere”, del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del

pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente.
(Marcos Arevalo)

Por otro lado, en África, la tradición oral es considerada como un museo vivo para la arqueología, para la historia y para el presente del transcurso social, el personaje poseedor del conocimiento, dueño de la palabra de la tradición es el "griot". El "griot" en las tradiciones orales del mundo se yergue como uno de los símbolos representativos de todos los contadores, cuenteros, cuentistas, decimeros o decimistas, sabios, abuelos, mamás y todos los demás narradores escénicos o no, que en muchas sociedades se desempeñan como depositarios de historias, testimonios o tradiciones que él en un momento dado cuenta. (Friedemann, 1997)

En Colombia, la tradición oral es una fuente primordial para la historia, donde abarca desde los aborígenes, esclavos, gentes y comunidades afrodescendientes dejando huella sentimental, costumbres, folclor, etc., que aún permanecen. “La representación oral de la tradición tiene dos elementos principales: quien cuenta la tradición y el género a través del cual la tradición se expresa” (Friedemann, 1997).

“La tradición no es, por tanto, el conjunto de costumbres de una época sino un elemento dinámico que se configura progresivamente con el influjo de cada período” (Ortiz Molina, 2012).

A través de la palabra el conocimiento acumulado por una generación podía ser transmitido a la siguiente. Un joven aprendía en menos tiempo lo que a un viejo le había costado toda la vida. Posteriormente, el joven ampliaba su conocimiento sobre la base legada y aportaba a las sucesivas generaciones su capital de saber enriquecido. Esta mecánica de aprendizaje dio lugar a la veneración del conocimiento depositado en los mayores, originándose así un nuevo concepto propio del ser humano: la tradición. (Ortiz Molina, 2012, pág. 6).

La diversidad musical en Colombia se percibe por las diferentes manifestaciones y festividades que se celebran en los diferentes departamentos, la variedad de ritmos o aires hacen que musicalmente se identifique un determinado pueblo, región y/o país. El vallenato es un poema amenizado con el acordeón, caja y guacharaca y permanece generación tras generación conservando la tradición. “El alma de cada vallenato está en su aire, ese ritmo que unas veces provoca bailar en una parranda y otras escuchar en tranquilidad por su lenta cadencia” (Cuales son los cuatro aires del vallenato, 2017).

7. Estado del Arte

Algunos de los documentos permiten desarrollar una investigación cualitativa. Los siguientes recursos resultan ser un punto importante para esta investigación sobre la Rumba Criolla, por lo tanto, es apropiado dividirlo en folclor, tradición, académico, tiple, rumba criolla y algunos análisis interpretativos.

7.1 Folclor y Tradición

El folclor y la tradición colombiana son muy diversas. La cultura de cada región es muy diferente, donde se vive y recuerda la historia y su desarrollo. A nivel de música y baile hay una gran diversidad de sonidos alegres y con trajes coloridos, marcados según la región de donde provienen. El folclor es la expresión más importante en una cultura de tradición oral, lo que determina en cierta forma a festejar o celebrar. El Instituto Interamericano afirma que, “en las culturas de tradición oral se está siempre celebrando la vida” (Tamayo Angeles, 1997, pág. 26).

Marulanda (1984) realiza un libro donde exalta el folclor colombiano, abarca desde el origen del folclor, la geografía, la música, la danza, la literatura, creencias, juegos, artesanías, gastronomía, entre otros; desarrollando estos conceptos que se recrean y se viven en cada una de las regiones o departamentos lo cual representa una identidad cultural (Marulanda Morales, 1984).

En muchas manifestaciones del folclor musical la voz humana, en forma de canto, deo vocal o exclamación, va asociada al ritmo para acentuarlo o para acompañarlo y en otras ocasiones se hace cargo de la melodía. Así mismo, los instrumentos musicales deben ser fabricados con los materiales y las técnicas que impone la tradición. “Desde que el hombre existe sobre el planeta

ha sido capaz de producir con su propio cuerpo diferentes clases de sonido” (Marulanda Morales, 1984, pág.46).

Otra de las manifestaciones que ha tenido auge es la Danza, “está considerada como la expresión más antigua del ser humano. Surge de la necesidad que la persona tiene de expresar y comunicar ideas, sentimientos y emociones a través del movimiento” (Navarro Jimenez, Rosalén Sancho, & Martín Calomarde)

Hablando de representaciones e identidad cultural, Santoyo considera que, “las comunidades en la identificación de las expresiones que puedan llegar a ser consideradas patrimonio cultural” (Santoyo, 2006). Recordar las tradiciones populares del vocablo, permite pensar asuntos relacionados con la existencia misma de las comunidades como los modos de subsistencia y el lugar que ocupan en los espacios políticos regional y nacional. (Santoyo, 2006, pág. 26)

La tradición oral es, la gran escuela de la vida. “Es religión, historia, recreación y diversión”. (Anónimo, 1997). La música tradicional colombiana y la instrumentación típica, por lo general la transmitían o enseñaban por tradición oral o en su defecto era interpretada por instinto propio. Es decir, no había una metodología o documento para poner en práctica la ejecución de instrumentación como el Requinto-Tiple o el Tiple; sino que a partir de sus sensaciones auditivas perseguían la música. Por tal motivo es relevante hablar sobre la tradición oral.

Luis Días Viana (1997) cuenta del modo de que estas prácticas musicales han sido producidas, incluyendo un proceso de creación-expresión dentro de un determinado grupo social. Por lo anterior, las músicas tradicionales poseen una

historia adaptada a las experiencias y exigencias de la época que están relacionadas con los cambios ideológicos y demográficos que están poco dispuestos al mundo.

La tradición oral también es folclor y costumbres con grandes historias desde nuestros antepasados quienes a través de la narración creaban entre sus etnias diversos relatos, leyendas, mitos y que muchas veces eran vivencias, dejando una huella cultural y tradicional. “La música folclórica colombiana se estudia a través del proceso de la tradición oral, tanto en la música indígena como en la transculturada procedente de Europa, delimitando las supervivencias que se han transmitido del pasado” (Ocampo Lopez, 1976, pág. 26).

En Colombia la marimba y sus cantos son una clara muestra de la cultura y tradición de los afrodescendientes, por eso, es una de las manifestaciones más emblemáticas, según el Ministerio de Cultura “La marimba, los cantos y danzas tradicionales del Pacífico Sur de Colombia que recogen en sus melodías y ritmos la herencia africana que ha sobrevivido generaciones, convirtiéndose en la identidad de los pobladores de esta región”. (Ministerio de Cultura , 2010-2013)

También existen diversos tipos de cultos, manifestaciones, festivales, entre otros, que genera una diversidad cultural y que ha permanecido en el folclor colombiano y como tradición. Entre ellos:

El Festival Petronio Álvarez, es uno de los festivales más importantes de la cultura colombiana, involucrando todo tipo de músicos, tanto empíricos como académicos, dando inicio al Patrimonio de la Manifestación, que se concretó en el año 2009 cuando el ministerio presento la postulación ante la Unesco para que las Músicas de marimba y

cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia fuese incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. (Ministerio de Cultura , 2010-2013)

La música del pacífico trasciende a grandes rasgos, permitiendo que hace unos años la música del litoral colombiano abriera un importante espacio en el espectro de la escena. Algunas de las agrupaciones rescatan esta música tradicional y la llevan a la comercialización. Entre ellas se encuentra:

Explosión Negra, (...) “consolida una propuesta que con el tiempo se internacionalizan como una de las revelaciones del año; nominado a Mejor Álbum Fusión Tropical en los Latín Grammy 2016 por “Levante” que incluye canciones como Pam Parampa entre otras”. (Luque, 2016)

Chocuibtown, “mediante mezclas de sonidos urbanos como el funk, hip hop, reggae, pop, ritmos latinos y elementos de la música electrónica sin dejar de lado el folclor del litoral pacífico, logrando el éxito de manera independiente.” (Luque, 2016)

Herencia de Timbiqui, conformado por afrodescendientes, quienes retomaron el conocimiento musical empírico del Pacífico colombiano y mezclándolo con elementos de la música urbana contemporánea, produciendo un sonido trascendental centrada en la raíz negra de nuestro litoral pacífico y obteniendo grandes logros con instrumentación tradicional el rey de la marimba, mejor grupo, mejor interprete vocal, mejor bombero y cucunero. (Musicamia, 2017)

Estas agrupaciones han conservado sus raíces que les transmitieron ancestros por medio de la tradición oral y que hoy día están mostrando cada una de esas características y elementos a nivel

cultural. Lo que ha llevado a trascender y no dejar en el olvido cada una de estos comportamientos hacen que identifica a la región y al país.

Sin lugar a dudas, Colombia también cuenta con otro Festival muy destacado en la música Andina Colombiana en el que ha tenido relevancia titulado “Moño Núñez”, con el fin de preservar, fomentar y difundir nuestra música cuyo nombre es en homenaje al maestro Benigno Núñez Moya “Mono Núñez”, intérprete de la bandola y compositor nacido en Ginebra; Valle del Cauca.

La música colombiana se puede conducir provechosamente a los procesos de circulación de identidad, ya que comprende aspectos de representación propios a la expresión, la tradición y los diferentes comportamientos sociales de determinado grupo. La música colombiana obtiene diversas manifestaciones socioculturales, cada uno de los departamentos y comunidades muestran el folclor y la tradición. Un vivo ejemplo es la música y el folclor isleño. Ranocchiari, afirma que en las islas se constituyen narraciones sucesivamente retomadas por los habitantes de las islas para recordar sus raíces culturales. “La música isleña se divide en tres géneros; el primero hace énfasis a la música religiosa con herencia europea y se mezcla con la africana con una base rítmica sincopada”. (Ranocchiari, 2013). El formato más común para interpretar la música de San Andrés está conformado por una guitarra, que realiza la función rítmico-armónica, mandolina o violín (Ranocchiari, 2013).

“En el Green Moon Festival 2012 obtiene una fuerte continuidad de la música típica sanandresana y a su vez interactúa con música urbana como lo es el reggae, el roots, el dancehall.” (Ranocchiari, 2013).

7.2 Académico

La tradición oral ha trascendido con el tiempo, donde la música toma un lugar importante y a su vez es plasmada en documentos, dejando un legado de composiciones e interpretaciones. Uno de los maestros reconocidos a nivel Nacional fue Jesús Pinzón Urrea, quien se inspiró en las músicas tradicionales andinas y las expresiones sonoras de diversos grupos indígenas. Brinda un catálogo de 70 partituras originales.

La Orquesta Sinfónica de Colombia ofreció una presentación especial en el auditorio León de Greiff bajo el nombre de Primer Concierto Indigenista, un evento que servirá para mostrar las obras de este gran compositor colombiano.

Tengo entendido que no se ha hecho un concierto de estas características. Participarán 150 voces, con una cantidad significativa de instrumentos de percusión y viento.

La idea era, según cuenta, presentar una visión unitaria de la música indígena en Colombia. Y para esto, con las partituras bajo el brazo, se dirigió al despacho del director del Instituto Colombiano de Cultura, Juan Luis Mejía, y le propuso el proyecto. (REDACCION EL TIEMPO, 1995)

Diseñó dos novedosas propuestas musicales: la primera, como él mismo llamó, ‘Música para ver y oír’ o ‘Sinóptica’ donde reemplazó la grafía tradicional sobre pentagramas por ideogramas agrupados en conjuntos pictóricos, a partir de los cuales el instrumentista debía improvisar el sentimiento que la visión del cuadro le despertaba. La segunda, llamada ‘Música endógena’, que intentaba lograr que jóvenes sin ningún conocimiento de la grafía musical pudieran contribuir con un instrumento a aportar su

música interior. Él mismo reflexiono sobre su obra “Pretendo que mi arte, además de estético, tenga una función estética y social”. (Poveda, ministerio de cultura , 2016)

Por otro lado, Gentil Montaña se destacó como compositor de música colombiana. Las obras para guitarra más reconocidas se encuentran las Cuatro Suites Colombianas para guitarra, doce estudios de pasillo, la sonata Canto al Amor para dos guitarras, seis fantasías y un prelude. “El Festival Colombia al Parque, la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte le rindió un homenaje por sus 60 años de vida artística.” (¿Quién era el maestro Gentil Montaña?, 2011)

Otro de los mayores exponentes en nuestra música colombiana y en la guitarra clásica es el maestro Clemente Díaz, quien reside en Colombia y trabaja como profesor en la Universidad del Cauca. Sus composiciones resaltan Danza Triste, la Gavota Gloria, los pasillos Recuerdos Payaneses y Evocación (este último fue obra merecedora del Premio Nacional de Colcultura en 1983), la serie de Chorinhos, variaciones sobre un tema de Rodrigo Riera. Además, sobresalen sus versiones de música tradicional colombiana.

El 21 de marzo de 2017 rindieron homenaje al maestro Fabio Alberto Salazar por sus aportes realizados a la música colombiana, la temática que utiliza en sus obras y el apoyo para la construcción de identidad. Homenaje realizado en el Día de la Música Colombiana conmemorada al músico Darío Garzón del dueto Garzón y Collazos. (Montoya, 2017)

Adolfo Mejía establece una sociedad musical Pro-Arte continuando con una carrera popular y académica y en la década de los años cincuenta como director del Instituto Musical y de la Banda de la Marina, a la que contribuye con el conocido himno de esta institución ¡Viva Colombia, soy marinero! De esta época datan sus Acuarelas colombianas, otra obra de inspiración nacionalista

para orquesta de cuerdas y sus obras para piano, publicadas en 1990. (DRA, Banco de la Republica. Red Cultural del Banco de la Republica de Colombia , 2017)

En una entrevista del programa Habla la Experiencia, León Cardona relata su vida y sus obras, donde ha sido reconocido no solamente a nivel nacional; sino que también internacional. El instrumento que interpretó durante su juventud fue la guitarra eléctrica que le trajeron desde Estados Unidos y empezó a incursionar y estudiar este instrumento en la ciudad de Bogotá, utilizando las diferentes sonoridades, pero especialmente estuvo dedicado en la música jazz y del Brasil, en el cual comparaba el tratamiento armónico de esas músicas y con el paso del tiempo impuso todos estos aprendizajes en la música y ritmos tradicionales colombianos sin perder la esencia y respetando ciento por ciento las melodías pero implementando armonía más rica, llevándolo a ser un intérprete y compositor de innumerables obras. Sin embargo, tuvo grandes inconvenientes con los músicos tradicionalistas ya que comentaban que la música colombiana estaba perdiendo sus raíces. (Cardona, 2014)

En Latinoamérica encontramos a Alberto Ginastera nacido en Argentina comenzando sus estudios musicales a temprana edad. Con el transcurrir de los años Alberto fue miembro del Consejo Internacional de la Música (UNESCO), de la Academia de Buenos Aires en Argentina, Miembro Honorario de la Academia de Artes y Ciencias Musicales (Universidad de la Nación de Chile) y Miembro de la Academia de Música de Brasil.

Su estilo se dividió en tres periodos: Nacionalismo Objetivo y Subjetivo y Neo expresionismo. Utilizó folclor argentino y elementos populares; también fue influenciado por Stravinski y Bartok. Dos de sus obras pertenecen a este periodo como lo son las Danzas argentinas, opus 2 para piano y Estancia (Ballet). Comenzó con elementos

populares tradicionales, utilizados con propósitos simbólicos; Alberto nunca dejó las tradiciones argentinas. Uso contrastes rítmicos y contenía sentimientos profundos e intensos plasmados en la partitura. La melodía seguía siendo importante como los contrastes entre tensión y relajación. (DRA, PIANORED, 2012)

Astor Piazzolla compositor y bandoneonista argentino (1921-1992). Discípulo de Alberto Ginastera, mostrando notables cualidades interpretativas y compositivas en el cual formó parte de la orquesta de Aníbal Troilo. Luego sigue su propio camino interpretando obras compuestas por el mismo influenciado por el tango, quien lo llamo “NUEVO TANGO”. Entre sus obras más conocidas se encuentra “Adiós Nonino, concierto para Quinteto y Milonga del Ángel. (Lingenti, 2018)

Tan talentoso como polémico, Piazzolla brilló en los 50 con El Quinteto Nuevo Tango, empeñado en forjar su propio estilo, pero también inspirado por el clima de una época en la que artistas como Dave Brubeck, Charles Mingus, Oscar Peterson, Miles Davis y John Coltrane revolucionaban el mundo del jazz. Despreciaba el tango orientado exclusivamente al baile (“La música es para gente que piensa. Yo quiero que me vengan a escuchar y que piensen, no que se diviertan o hagan la digestión”, declaró en una entrevista rescatada por Rosenfeld. Del jazz tomó su ‘groove’ y la incorporación de la guitarra eléctrica, un símbolo de modernidad que, combinado con talante más tradicional del bandoneón, fue una prueba evidente de su afición por la hibridez y la experimentación.

Fue un gran innovador, pero para eso se tuvo que quemar la cabeza estudiando. Tengo el recuerdo de verlo estudiando música a toda hora. Iba al Teatro Colón y seguía con la

partitura lo que tocaba la orquesta. Siempre decía que su arte era 90 por ciento transpiración y 10 por ciento inspiración”, relata su hijo Daniel. (LINGENTI, 2018)

Villa-Lobos declaró: "Yo soy el folklore; mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente". (Orrego). La improvisación es una de sus habilidades, lo cual es una de sus más valiosas características. "El acopio inagotable de su espontánea imaginación e instinto musical se resume en ésta, con tanta evidencia como la falta más absoluta de autocritica." (Orrego)

Teniendo en cuenta lo anterior la "Música y lenguaje" están vivos representando el sentir de los hombres y mujeres en el instante, por lo que es casi imposible atraparlos en el papel, lo que conlleva a involucrarse en una tradición oral. El plan nacional de música para la convivencia la, valoración y promoción de diversidad cultural; ha brindado la posibilidad de dialogo e interacción lo que contribuye a una mejor sociedad.

Ahora bien, partiendo desde el análisis interpretativo como bien se sabe, parte desde la colonización de los europeos, por tal motivo, es pertinente agregar algunos documentos en el que especifican un análisis de técnica y ejecución de maestros contemporáneos. La interpretación y composición de Chopin y Liszt, son totalmente diferentes. La técnica pianística de estos dos autores se tomaron como muestra con una selección de sus obras, y; establecieron una serie de tablas comparativas en cuanto a las semejanzas y diferencias. (Monzon, 2014)

7.3 Tiple

Es necesario abarcar un análisis interpretativo de nuestra música tradicional colombiana partiendo en que el tiple es el instrumento declarado como:

"Patrimonio Cultural y artístico y es exaltado como instrumento autóctono Nacional dado por el primer debate al Proyecto de ley número 189 de 2005" (Serrano Gutierrez, 2009).

El tiple cumple un rol que caracteriza a los géneros andinos colombianos; y a partir de esto, interpretes han desarrollado una gran cantidad de posibilidades rítmicas y melódicas y que han sido experimentadas a través de cada una de las experiencias e intereses personales. Elkin Pérez se centra específicamente en cómo abordar un acorde con más de cuatro notas y diversas maneras de ejecutar una melodía. El tiple solista obtiene un rol muy importante ya que la melodía y el acompañamiento deben de ir de la mano, es decir, al mismo tiempo (Franco, 1986).

El maestro Oscar Santafé ha brindado obras para tiple solista titulado “Estudios Melancólicos para Tiple Solo”; este trabajo comprende doce obras y cada una de ellas con un nivel apropiado de estudio desde lo básico hasta llegar a profundizar con el fin de darle progresión al intérprete. Manuel Acevedo propone expandir las posibilidades interpretativas del tiple, sistematizando formas de acompañamientos de la mano derecha en tiplistas de diferentes regiones del país para la interpretación de los géneros bambuco y pasillo.

7.4 Rumba Criolla y Análisis

La música es la mayor fuente de información, no solamente se centra en sus sonidos, sino que también revela su relación con las prácticas sociales, por consiguiente, es pertinente hablar de la Rumba Criolla en Colombia, este aire obtiene gran importancia en lo institucional y cultural con uno de los principales exponentes de la música tradicional Colombina como lo es “Emilio Sierra” creador de la rumba Criolla a 2/4. Rubén Visbal, analiza la rumba criolla desde diferentes perspectivas con maestros que conocen sobre el tema, obteniendo infinidad de puntos de vista y diversas maneras de interpretación para llegar a adaptar cinco rumbas criollas en 2/4 y 6/8 (Visbal Rodríguez, 2017). La rumba criolla ha obtenido impacto a nivel nacional y Andrés Vélez ha entrevistado al maestro Miguel Antonio Cifuentes quien ha comentado su vida y obra, incluyendo

algunas de las vivencias y expresándolas en cada una de sus obras, a partir de esa entrevista; Andrés analizó las obras en cuanto a su forma, tonalidad, lo que quiso a dar a entender en cada una de ellas. Entre sus obras se encuentran cuatro rumbas criollas.

El maestro Miguel Antonio Cifuentes es músico, compositor e intérprete de la Guitarra Clásica, en ella plasma melodías de géneros latinoamericanos y entre ellas tiene un sinfín de obras colombianas trazando un camino en aires de bambuco, pasillo, rumbas criollas, polka, merengue, porros entre otros.

Andrés Camilo Vélez analiza en su proyecto de grado las cuatro Rumbas Criollas del maestro Miguel en cuanto a su tonalidad, sus secciones y formas, frases, círculos armónicos, líneas melódicas, repeticiones. (Velez, 2015)

Las composiciones de rumba criolla son de dos formas: instrumental y vocales. Las rumbas de Emilio Sierra eran de los dos tipos. En los temas cantados las letras eran para cortejar o coquetear con la mujer. Por su parte, Milcíades sólo componía temas instrumentales. Juan Miranda, María Peña, María Valencia, Amparo Ordoñez especialistas en investigación en arte y folclor de la Universidad del Bosque; se refieren a este aire tradicional de la siguiente manera: “El término “Rumba” proviene de una expresión que Significa "convidar" y "compartir". Su origen proviene de la cultura flamenca, en donde inicialmente se practicaba el baile (...).” (Miranda, 1999)

La Rumba Criolla llega a América en el proceso de colonización de los españoles, adentrándose inicialmente en las Antillas en donde en medio de la combinación de culturas mestiza y con la inclusión de algunos elementos afro, se cambia el término "convidar" por "jolgorio" que significa "disfrute", y se genera una rumba propia manifestada de dos maneras diferentes:

Una rumba rural, que era cantada y Danzada Una rumba urbana, instrumental y algunas veces cantada. (Miranda, 1999).

8. Diseño Metodológico

La investigación llevada a cabo en este trabajo es de tipo Cualitativo, que tiene como finalidad realizar una exploración de las diferentes características interpretativas que se encuentran en la rumba criolla, buscando un análisis descriptivo e interpretativo de este Aire Tradicional.

La Investigación Cualitativa desarrolla una identidad o estilo propio que; a su vez asimila rasgos o elementos comunes. Esta investigación pretende acercarse a esa identidad y apropiación de la Rumba Criolla, analizando, exponiendo y explicando diversas características y elementos interpretativos arraigados a las tradiciones, experiencias y conocimientos de los maestros representantes de cada región.

Para llevar a cabo el desarrollo de esta investigación se estableció la problemática, aportes e investigaciones en cuanto al folclor con procesos de formación, que, sin lugar a dudas, ha pasado por una tradición oral y con el paso del tiempo se transforma; conduciendo lo oral a lo académico.

Esta investigación busca aportar bases y recursos a este aire tradicional. Este trabajo se va dividir en cinco (5) fases, distribuidas en selección de maestros y repertorio, grabación de audio y video, transcripción de grabaciones, analisis y por ultimo se llega a la comparación; buscando evidenciar una diversidad interpretativa de la Rumba Criolla.

8.1 Primera fase: Selección de Maestros y Repertorio

Para esta investigación, es necesario tener claro en qué departamentos se interpreta el aire tradicional de la Rumba Criolla en el cual se ven reflejados principalmente en los departamentos de Cundinamarca, Santander y Boyacá. Luego de tener claro los departamentos se escogerá un representante de cada uno respectivamente; Manuel Bernal, Camilo Cifuentes y Juan Eulogio Mesa, quienes son intérpretes y compositores con una gran trayectoria en la Música Colombiana,

para tener un acercamiento y una caracterización más efectiva se llevará a cabo una interpretación de dos de los temas más reconocidos como lo son A juerguear Tocan; que hace referencia a la mencionada “Juerga” que significa Rumba o Fiesta (Emilio Sierra) y Tapetusa, lo cual hace referencia a una tapa de tusa con la que cubrían las bebidas (Milcíades Garavito).

Es importante mencionar que al maestro Manuel Bernal, nacido en Bogotá-Colombia, le inculcaron el amor por la música desde muy temprana edad. (..) Es el Fundador, arreglista y bandolista de NOGAL Orquesta de Cuerdas Colombianas (1986-2003), del Conjunto Instrumental CUATRO PALOS (1989-2004) y de PERENDENGUE Cuarteto de Bandolas (2006 a la fecha), lleva más de 20 años de vida artística desarrollando una prolífica actividad de conciertos a nivel nacional e internacional. Ha obtenido en varias ocasiones primeros puestos en festivales nacionales de interpretación tales como el Gran Premio “Mono Núñez” (1987 y 1991), el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (1990 y 1993) y el Festival de Música Andina Hatoviejo-Cotrafa (1994), entre otros. Ha sido galardonado con la Condecoración al Mérito Artístico (1991) y una Mención de Honor (1996) por parte de la Universidad Pedagógica Nacional, así como la Medalla de la Dirección General de Cultura y Extensión (1995) de la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela y también hace poco realizó una tesis enfocada sobre la Rumba Criolla en Bogotá para llevar a cabo su maestría en Musicología.(..) (Bernal)

Por otra parte el maestro Camilo Cifuentes, nacido y criado en Velez- Santander, realizó sus estudios de Bachiller en la Institucion Educativa Nacional Universitarios de Santander en el año 2003. Realizó un tecnico en “Estudio Musical Basico” con énfasis en Musica Colombiana e interpretación del Tiple y Requinto-Tiple, es Licenciado en Musica con énfasis en Tiple-Requinto de la Universidad de Antioquia. Entre sus premios como intérprete están:

Primer Puesto como Tiplista Revelación (Velez-Santander 2005)

Mejor Tiplista en el Festival Nacional Hermanos Martinez (Florida Blanca- Santander 2010)

Primer puesto en el Festival Nacional del Requinto (Puente Nacional 2012)

Primer puesto en el festival Nacional del Requinto (Tuta-Boyacá 2013)

Primer puesto en el Festival Nacional de Musica Colombiana (Cajicá-Cundinamarca 2015)

Primer puesto de IX Festival de Interpretes y Compositores de La Rumba Criolla- Emilio Sierra (Fusagasugá-Cundinamarca 2016)

Premio Gran Mono Muñoz a mejor solista instrumental (Ginebra Valle del Cauca 2018), entre otros.

Finalmente el maestro Juan Eulogio Mesa nació en Sogamoso-Boyacá, en esta ciudad estudio piano, tiple y requinto de forma autodidacta.

En Bogotá D.C adelantó estudios superiores de música en la Universidad Distrital “Francisco José De Caldas” obteniendo el título “Maestro En Artes Musicales” año 2007.

Su trabajo se ha centrado principalmente en la interpretación y divulgación del Tiple Requinto como instrumento nacional, en el medio académico y popular – comercial explorando y experimentando sus posibilidades melódico – armónico, tímbricas y sistemas modernos de sonido.

Sus principales logros son: Fundador de la cátedra de Tiple Requinto UDEC (Universidad De Cundinamarca) Zipaquirá, Cundinamarca 2011, y creador de la marca EL REY DEL REQUINTO ante la SIC Colombia.

Ha grabado 10 trabajos discográficos y sus obras más destacadas son: Entre Sogamoso Y Vélez, Flor Charaleña, El Torbellino, Estrellita Fugaz, Don Pimentel, Aires De Mi Tolima, Matildita, Vida Parrandera, El Que Manda Es El Billete, Las Costumbres De Mi Tierra.

Juan Eulogio, como requintista, es poseedor de los más grandes títulos y galardones que un intérprete puede obtener en Colombia

1. TRÍ CAMPEÓN NACIONAL DEL REQUINTO COLOMBIANO 2010 – 2012 (Boyacá, Santander y Cundinamarca)
2. GANADOR DE LA CORONA “REY DEL REQUINTO CARRANGUERO 2010” Cota, Cundinamarca
3. CAMPEÓN NACIONAL DEL TIPLE 2010 CONCURSO “PEDRO NEL MARTÍNEZ” Charala, Santander
4. SOLISTA INSTRUMENTAL 38°. FESTIVAL MONO NUÑEZ 2012, Ginebra Valle Del Cauca
5. GANADOR DEL XXVI CONCURSO NACIONAL “GUANE DE ORO 2012” San Gil, Santander
6. Primer requintista en obtener el título “REY DE REYES DEL REQUINTO” Cota, Cundinamarca 2016

Actualmente Juan Eulogio trabaja en su proyecto comercial y junto a su banda prepara una gira por EE. UU y Europa.

Las dos obras seleccionadas: A Juerguear Tocan y Tapetusa, son composiciones de los maestros Emilio Sierra Baquero y Milciades Garavito respectivamente. Año tras año estos y muchos más

temas se divulgan e interpretan en el Festival Nacional Interpretes y Compositores de la Rumba Criolla en Fusagasugá- Cundinamarca. (Secretaria de Cultura y Turismo, 2013).

Estas dos obras se seleccionaron con el fin de inferir, si entre los dos compositores se encuentran similitudes interpretativas; y, por otra parte; cual es el punto diferente compositivo e interpretativo de cada uno, que hace que los represente e identifique. Con tan solo estos dos temas, se puede analizar las diversas características y elementos interpretativos que aportan a la Rumba Criolla, teniendo en cuenta que los dos compositores son de diferente Región y su experiencia e influencia musical son distintas; conllevando a describir aspectos característicos que se evidenciarán en las dos obras.

8.2 Segunda fase: Grabación de Video y Audio

La grabación de los videos y audios se realizará en cada uno de los sitios donde se encuentren los maestros. Por medio de una entrevista, los maestros comentarán los interrogantes sobre la Rumba Criolla, interpretarán las dos obras escogidas anteriormente; con el fin de deducir algunas de las características, similitudes, ejecución, técnicas y detalles específicos que puedan ser relevantes para este aire tradicional.

A la hora de entrevistarlos, cada uno responderá a una serie de preguntas relacionadas con la Rumba Criolla y serán grabadas en el mismo Software “Reaper”.

Los tres maestros interpretarán las melodías de las dos obras y enseguida tocarán el acompañamiento de las rumbas, lo que significa que serán cuatro veces grabados, con el fin de aclarar las características y elementos tanto melódico como de acompañamiento. Una vez los maestros hayan grabado las respectivas melodías de las obras, se procederá a escuchar el mismo

audio de la melodía grabada, por medio de unos audífonos y en otro canal interpretará el acompañamiento respectivo.

Simultáneamente se capturarán los videos con una cámara HD con el fin de observar las diferentes técnicas a la hora de ejecutar las obras, y el audio se grabará en el programa de un “Reaper”, este software es un programa básico de grabación para obtener una mejor captura de los sonidos; junto con este programa se llevarán equipos profesionales para la respectivo audio y video.

8.3 Tercera fase: Transcripción de Grabaciones

A partir de los videos y audios grabados se procede a transcribir, teniendo en cuenta la melodía y acompañamiento de las obras, describiendo cada uno de los estilos y características interpretativas de los Representantes. Este documento se plasmará en el programa Finale 2014, obteniendo un registro de partituras a partir de los aportes de los maestros.

Se plasmarán dieciocho (18) documentos que están divididos en tres (3) por cada obra, es decir; por cada uno de los representantes, se transcribirá seis (6) resultados de partituras.

Las transcripciones se realizarán escuchando el audio que grabaron los maestros, por lo que solo se generará las figuras rítmicas de la melodía. Después de tener plasmados los audios de la melodía, se procederá a un respectivo análisis que se evidenciará en la cuarta fase.

8.4 Cuarta Fase: Análisis

Una vez transcritos los audios, el paso a seguir es analizar; desde su melodía hasta la forma de acompañamiento de este aire tradicional.

Este análisis se centra en dos categorías: melodía y acompañamiento, determinando que características y elementos interpretativos pueden ser compatibles y hasta qué punto son diferentes; con el fin de aportar un estilo que se pueda identificar y a su vez este aire se diversifique con los aspectos comunes entre sí. A partir de estas categorías se dividen en subcategorías:

1. Articulación
2. Motivos:
3. Métrica
4. Melodía
5. Acompañamiento
6. Diseño

Es indispensable tener en cuenta la articulación, ya que se determina que grado de separación existe entre dos o más sonidos consecutivos. Las articulaciones que se van a tener en cuenta para el análisis de las obras son: acento, staccato, ligado y calderón. Con estas articulaciones se podrá descifrar los estilos interpretativos propios de cada representante.

“El acento es un ligero incremento en la intensidad del sonido. Normalmente este acento recae en el primer tiempo de los compases, pero hay pasajes que pueden acentuarse en otras partes para dar riqueza interpretativa y movimiento.” (Colaboratorio , 2017)

Los motivos o la idea principal, la métrica y el diseño de cada una de las obras que los maestros interpretarán, tendrán gran relevancia a la hora analizar; ya que cada uno de ellos tienen referencias

y vivencias que pueden determinar que el motivo no sea el mismo entre ellos, lo que nos conlleva a la siguiente fase que es la comparación.

8.5 Quinta Fase: Comparación

Esta fase es muy importante, ya que se determinan cada uno de los elementos y características que aportaron los maestros de cada departamento, en el cual se procede a identificar los aspectos comunes y los que no son comunes entre cada una de las melodías y acompañamientos.

Teniendo en cuenta la fase anterior, entre cada una de las transcripciones con su respectivo análisis se procederá a descubrir que elementos y características hacen que se identifique este aire tradicional en cada región y que puntos descriptivos son compatibles entre sí.

Tanto en la melodía como en el acompañamiento, se hará un cuadro comparativo, describiendo cada una de las características y elementos interpretativos que brindarán los maestros Manuel Bernal, Camilo Cifuentes y por último Juan Eulogio Mesa; evidenciando de manera ordenada cada uno de los estilos propios interpretativos de cada región y también los elementos comunes.

Para finalizar se combinará los aspectos que no son comunes en las métricas de 6/8 y 2/4 con el fin de deducir si las dos métricas pueden ser compatibles entre sí.

9. Entrevistas

9.1 Manuel Bernal:

1. Cuéntenos un poco sobre sus experiencias y vivencias musicales.

Aprendió a interpretar la guitarra desde temprana edad. Sus padres fueron intérpretes del tiple y la guitarra de una manera empírica. Además de interpretar; también cantaban lo cual llevo a conformarse un Dueto musical.

Estudio 7 semestres de medicina y tomaba algunas clases electivas de gramática, folclor y apreciaciones en el conservatorio. Es decir, siempre estuvo de la mano con la música. Dejó de lado la medicina y finalmente se dedicó a estudiar música en la Universidad Pedagógica; elaboró una monografía de la historia y la construcción de la Bandola. Ha participado en la orquesta de cuerdas colombianas, nogal, cuatro palos, perendengue y actualmente dirige en la ASAB la orquesta colombiana de bandolas, la catedra de bandola y una asignatura titulada músicas regionales en Colombia

Ha sido investigador, realizó una maestría en Musicología, donde presentó la tesis enfocada en La Rumba Criolla en Bogotá 1936-1948.

2. A partir de su experiencia, ¿Qué sabe sobre la Rumba Criolla?

Según los compositores, Milcíades Garavito hacia un poco más de arreglos y la orquesta de Emilio Sierra se encuentran partes que se escuchan desordenadas pero que a su vez, ese desorden hacia importante la interpretación de la rumba criolla, brindando una intención e interpretación libre. La rumba a nivel internacional todavía no tenía el suficiente impacto en los años 20. Hay diversidad de antecedentes y de vínculos rítmicos afrocaribeños. La titulada rumba es la que se hace en cabarets, festividades urbanas que campesinas.

3. ¿Para usted, quién es el mayor exponente de la Rumba Criolla y por qué?

Es complejo saber quién es el mayor exponente. Las composiciones de Milcíades Garavito lo atraen en cierta forma; sin negar que Emilio Sierra también componía muy bien; brindando folclor y realce de las Rumbas Criollas.

4. ¿Qué métrica utiliza para interpretar o componer Rumba Criolla?

Depende de la época, en los años 30 se derivaban rumbas caribeñas y a su vez rumbas que se acercaban al bambuco en $\frac{3}{4}$, a los porros; que eran interpretados en los años 20 y que Lucho Bermúdez lo dio a conocer a fondo.

La métrica se descifra desde la manera que uno quiera interpretar, la interacción del acompañante es fundamental. Las partituras no tienen que ser interpretadas tal cual lo dice el documento; eso es una base y una versión que puede llevar al intérprete a interactuar libremente.

5. ¿Qué elementos primordiales debe apreciarse para la interpretación de este aire?

Este género desde su época fundacional nunca ha sido estable, tenía muchas formas de interpretarse, es más de libertad interpretativa y eso se lleva a cabo escuchando las rumbas criollas de los años 30 y 40.

6. ¿Ha tenido confusiones rítmicas al escuchar, transcribir e interpretar la Rumba Criolla?

Desde su experiencia grabando 5 Rumbas criollas, si obtuvo confusiones ya que en un principio le dio la libertad al tiple de interpretar las obras según la melodía, lo que llevo a que se escuchara las rumbas como bambucos, pero de una manera de acentuación diferente.

9.2 Juan Eulogio Mesa:

1. Cuéntenos un poco sobre sus experiencias y vivencias musicales.

Su experiencia se divide en dos etapas: Académica y Popular. Inicialmente aprendió a tocar de oído y después interprete académico, implementando la gramática musical.

2. A partir de su experiencia, ¿Qué sabe sobre la Rumba Criolla?

Aire de los años 30, lo bailaban nuestros abuelos. Sus máximos exponentes de la Rumba Criolla fueron Emilio Sierra y Milcíades Garavito, ellos marcaron una época muy importante en nuestro país con sus interpretaciones y composiciones.

Actualmente hay muchas rumbas criollas y se derivan no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. “Éntrele en ayunas” es una composición mexicana; pero es una de las rumbas que más se interpretan en Colombia. El impacto que tuvo la rumba criolla en el medio comercial fue enorme conllevando a la adaptación del mismo.

3. ¿Para usted, quién es el mayor exponente de la Rumba Criolla y por qué?

En composición musical: Milcíades Garavito, mariquiteña es el Himno de las Rumbas Criollas.

Aplicado en un conjunto: Emilio Sierra tuvo una Orquesta; lo cual aplicaba sus composiciones y grabaciones con el conjunto. Otra de las obras más reconocidas es Trago a los Músicos

4. ¿Qué métrica utiliza para interpretar o componer Rumba Criolla?

Por su influencia musical de la música carranguera y la región boyacense. La utiliza a 6/8. Pero en el concepto de la rumba criolla se debe tocar a 2/4.

La mayor influencia de la rumba carranguera es la rumba criolla. Es decir que la debida métrica es a 2/4; pero por la influencia de Jorge Ariza, Luis Lorenzo Peña y Pacho Benavides la gente la siente e interpreta a 6/8.

En algunos puntos es bueno combinarla, es partidario de la combinación. Las dos métricas son válidas, pero predomina 2/4.

5. ¿Qué elementos primordiales debe apreciarse para la interpretación de este aire?

Las características que deben tenerse en cuenta es el sentir popular, no es un género donde se tiene que academizar; por el contrario, tiene que tener sabor, tierra.

A nivel interpretativo el bajo tiene que ir a $\frac{3}{4}$ y el acompañamiento del tiple a 2/4. La mixtura es válida, siempre que invite a bailar; ya que las rumbas criollas son una danza.

6. ¿Ha tenido confusiones rítmicas al escuchar, transcribir e interpretar la Rumba Criolla?

En el estudio personal, si ha tenido bastantes confusiones. Lo fundamental es tener claro desde el comienzo la métrica; ya sea escuchándola o componiendo. La rumba criolla se puede sentir según las influencias musicales. El acompañamiento del tiple tiene una mezcla exacta de 2/4 y 6/8. Prefiere establecer la métrica.

Ha creado rumbas carrangueras en 2/4, presentan similitudes.

Existe un aire llamado “rumba amarrada” que hace la mixtura entre binaria y ternaria. Casualmente fue jurado en el año 2018 en el Festival Nacional de la Rumba Criolla y aun se presenta personas que dan a conocer su inconformismo sobre las interpretaciones de las obras de Emilio Sierra, lo que ha generado controversia al igual que el bambuco si va binario o ternario. Lo ideal es sentir y oír la melodía para poder acompañarla.

9.3 Camilo Cifuentes:

1. Cuéntenos un poco sobre sus experiencias y vivencias musicales.

Empezó en la música a los 16 años, a raíz del Festival de la Guabina y el Tiple en Vélez Santander, interpretando tiple y requinto.

Primero fue autodidacta y después estudio en la academia Luis A. Calvo, preparatorio de la Asab y finalmente estudio Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia. Actualmente está realizando una Maestría en Investigación Musical.

2. A partir de su experiencia, ¿Qué sabe sobre la Rumba Criolla?

La Rumba Criolla nace en los años 20 como ritmo Bailable, donde predominaba los vientos, percusión, es decir, se acercaba a las Bandas. Con el tiempo se vino a transformar en las cuerdas típicas en los años 60 por el maestro Jorge Ariza interpretado en el Tiple-Requinto, sin negar que el conjunto granadino fue uno de los grupos más representativos en donde interpretaban Rumbas Criollas; pero este aire tradicional tuvo gran impacto con las interpretaciones en el Tiple-Requinto del maestro Jorge Ariza.

3. ¿Para usted, quién es el mayor exponente de la Rumba Criolla y por qué?

El mayor exponente es Jorge Ariza con su Tiple-Requinto, porque fue quien le dio un realce muy importante, llevándolo a los pueblos con las grabaciones que realizó en la instrumentación típica y sobre todo en el Tiple- Requinto. Sin dejar de lado a los grandes compositores como Emilio Sierra y Milciades Garavito, también reconoce la gran labor que realizó el maestro Jorge Ariza.

4. ¿Qué métrica utiliza para interpretar o componer Rumba Criolla?

Al transcribir la pieza musical “Benitin” de Emilio Sierra, le fue complejo ya que la versión original está para banda. Al fin y al cabo, transcribió la melodía en 6/8, su acompañamiento en 2/4 y el bajo en 3/4; lo que da a entender que desde que suene la rumba criolla se puede combinar estas métricas.

5. ¿Qué elementos primordiales debe apreciarse para la interpretación de este aire?

Las características que implementa es la exploración armónica, saliendo un poco del contexto tradicional de tónica- dominante-subdominante. Por lo general las melodías de las rumbas criollas son muy simples, Camilo Cifuentes utiliza figuraciones rítmicas de semicorcheas; sin salirse del contexto de este aire tradicional.

6. ¿Ha tenido confusiones rítmicas al escuchar, transcribir e interpretar la Rumba Criolla?

Camilo Cifuentes, fue ganador hace unos años del Festival de la Rumba Criolla y hubo inconvenientes con tradicionalistas por la escritura como tal de la Rumba Criolla. Es donde interviene la interpretación y la escritura, algunas agrupaciones interpretan a 6/8 pero su escritura esta en 2/4. Lo mismo que en el bambuco pasa con la rumba criolla, generado un estancamiento del mismo.

10. Resultados

OBRA: A JUERGUIAR TOCAN

COMPOSITOR: EMILIO SIERRA BAQUERO

Al escuchar y transcribir la obra A jugar tocar del maestro Emilio Sierra, interpretada por Manuel Bernal, se evidencian las siguientes características:

Tonalidad: Parte A: La menor



Ilustración 3: Parte A, A jugar tocar, Manuel Bernal

Parte B: La mayor



Ilustración 4: Parte B, A jugar tocar, Manuel Bernal

Articulación: Manuel Bernal interpreta A Juerguar Tocan en tonalidad de La menor, en el primer y segundo pulso una articulación de staccato. en el segundo compás realiza en primer pulso staccato y la negra va en legato.

Cuando interpreta la figuración de corchea y dos semicorcheas en ambos pulsos, articula al comienzo de cada corchea un staccato. Del compás 13 al 16 hace una progresión melódica y va ligada; culminando la primera parte con una blanca.



Ilustración 5: Articulación, A juerguar tocan, Parte A, Manuel Bernal

Parte B

Realiza un arpeggio de La mayor en figuración de blanca, las dos negras siguientes las articula con staccato-porttato, luego hace tresillo de negras y la segunda negra va ligada hasta la figuración de blanca.

Vuelve en el compás 37 a usar arpeggio de Mi7/ Sol# y las negras del siguiente compás van ligadas hasta la nota La de la blanca.



Ilustración 6: Articulación, A jugar tocar, Parte B, Manuel Bernal

Motivos

Parte A: la figuración rítmica del motivo en la parte A es de cochea y dos semicorcheas, luego interviene corchea y negra con puntillo o en su defecto blanca, presentada siempre con arpeggios de La menor.



Ilustración 7: Motivo, Parte A, A jugar tocar, Manuel Bernal

Parte B: presenta una figuración rítmica de blanca, dos negras y tresillo de negras ligadas a una blanca. Siempre se presenta con notas y acordes relevantes al La mayor.

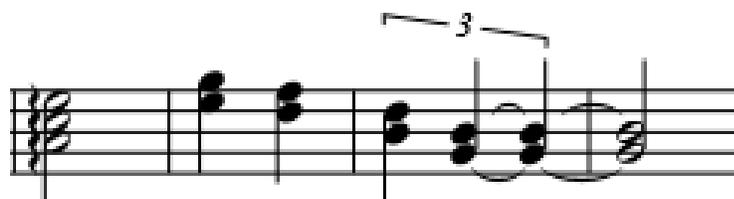


Ilustración 8: Motivo, Parte B, A juerguiar tocan, Manuel Bernal

Métrica: Utiliza una métrica binaria, compas simple. La métrica depende del pulso que lleve la obra. Esta pieza lleva dos pulsos de negra por compás, es decir; la métrica que corresponde a la obra es de 2/4. En la parte B presenta acentuación atresillada en métrica de 2/4.

Melodía:

Interpreta la obra en tonalidad de La menor, en la inicia ejecutando la corchea en el Mi de la primera línea del pentagrama; lo que significa, que empezó por el quinto grado de la tonalidad, y realiza el arpegio de La menor hasta llegar al otro Mi del cuarto espacio del pentagrama. Desciende el arpegio llegando al La y hace un salto de quinta justa (Mi); descendiendo una tercera mayor (Do).

En el tercer compás asciende una tercera mayor (Mi) y realiza un movimiento regresivo ascendente y en el segundo pulso, un tono abajo hace movimiento regresivo descendente; llegando por salto de tercera menor con figuración de blanca (Si).

En el quinto compás realiza el arpegio de Mi 7 ascendente hasta el Re cuarta línea en el pentagrama y descendiente hasta el Sol#. Del Sol# hace intervalo de quinta disminuida y baja por tercera menor (Re-Si). Asciende por cuarta justa y hace una progresión descendente hasta el Do, sube un tono y vuelve a bajar llegando a la nota (La) en figuración de blanca.

En el noveno compás interpreta de nuevo el arpegio de La menor desde el quinto grado y descende hasta la tónica (La). Desde la tónica hace un intervalo ascendente de quinta justa (Mi) y descende

una tercera menor (Do#). Baja de nuevo con intervalo de tercera mayor (La), en el segundo pulso sube por terceras menores (Do#- Mi- Sol) y desciende un tono en figuración de blanca.

A partir del compás 13 hace una progresión ascendente y descendente; empezando desde la nota Re asciende una tercera menor (Re-Fa-Fa) y desciende por terceras menores (Fa-Re-Si). Sube medio tono llegando al Do. De la nota Do hace un intervalo de tercera mayor (Do-Mi-Mi) y a partir de ahí desciende una tercera mayor (Do) y sigue bajando con intervalo de tercera menor (La). En el compás 15 sube a la nota (Si) y hace un salto de tercera menor (Re), se devuelve por terceras menores llegando al Sol# para luego ascender al (La) en figuración de blanca.



Ilustración 9: Melodía, Parte A, A juerguiar tocan, Manuel Bernal

Parte B

Inicia con acorde de la mayor, pero la melodía principal, está en el Mi de cuarto espacio en el pentagrama, realiza un salto de tercera menor (Sol) y desciende medio tono (Fa#). En tresillos sigue bajando con un intervalo de tercera menor (Re) hasta llegar al (Si). Interpreta en figuración de blanca el acorde de Mi 7/ Sol# y en negras desciende con el quinto y tercer grado de la tonalidad (Mi-Do), sigue descendiendo en tresillo de negra medio tono (Si) y llega a la nota (La) ligadas hasta el próximo compás en figuración rítmica de blanca.



Ilustración 10: Melodía, Parte B, A jugarar tocan, Manuel Bernal

En el final de la obra, melódicamente realiza en las semicorcheas un intervalo de segunda mayor (Re-Mi-Re) y desciende una tercera menor (Si). Hace un salto de tercera menor ascendente baja medio tono y sube en escala hasta Fa#. En las dos semicorcheas y la blanca realiza el acorde de La/ Do#.

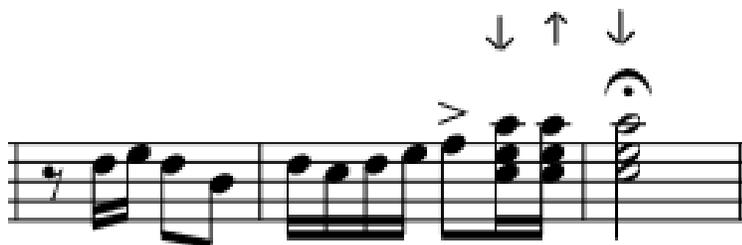


Ilustración 11: Final, A jugarar Tocan, Manuel Bernal

Acompañamiento: Utiliza una figuración de silencio de cochea, dos semicorcheas ligada a otra semicorchea y por ultimo una cochea con portato. En la segunda semicorchea acentúa con staccato.

Inicia la melodía y el acompañamiento lo interpreta a partir del segundo y tercer compás con acorde de La menor, en el compás 4 al 7 acompaña con el acorde quinto 7 (Mi7) y vuelve tres compases más a la tónica. Interpreta el acorde de quinto 7 (La7) del cuarto menor de la tonalidad y en seguida en dos compases ejecuta el cuarto menor (Dm); vuelve a la tónica-dominante-tónica.

Variaciones:

En la primera parte realiza un silencio de corchea y en acorde de La menor entra con corchea y negra.



Ilustración 12: Acompañamiento, Variación, A jugar tocar, Manuel Bernal

La dirección de la mano derecha es: apaga-abajo-arriba-abajo

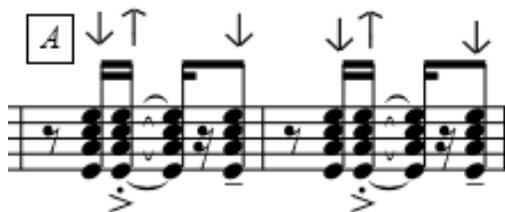


Ilustración 13: Dirección de mano derecha, Acompañamiento, A jugar tocar, Manuel Bernal

Diseño: A- A-B-B

Por otra parte, la forma de ejecutar la obra A JUERGUIAR TOCAN interpretada por el maestro Juan Eulogio Mesa define estas características interpretativas:

Tonalidad: Parte A: Sol menor

Articulaciones Emilio Sierra
Juan Eulogio Mesa

A

Requinto *f* 

Rqt. 

Rqt. **A** 

Ilustración 14: Parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Parte B: Sol mayor

Rqt. 

Rqt. *p* *sult.* 

Ilustración 15: Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Articulación: Parte A:

Este análisis se dividirá por semifrases: en los cuatro compases se determina que en los tiempos fuertes articula acento-staccato, en los tiempos débiles interpreta staccato. En el último compás ejecutas una blanca legato.



Ilustración 16: Articulación, Primera semifrase, A juerguar tocan, Juan Eulogio Mesa

En la segunda semifrase en el primer pulso esta acentuado. En el séptimo compás ejecuta con un acorde de sol mayor arpegiado y en su segundo pulso interpreta un staccato; las semicorcheas y la blanca la interpreta legato.

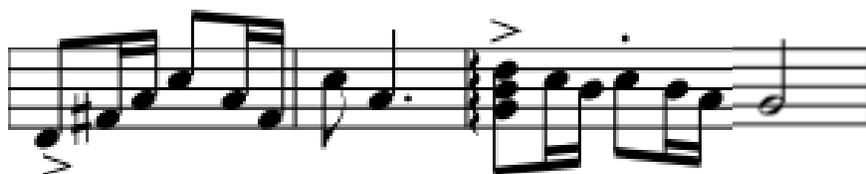


Ilustración 17: Articulación, Segunda semifrase, A juerguar tocan, Juan Eulogio Mesa

En el compás numero 9 vuelve a hacer en primer y segundo pulso un acento-staccato y su demas figuración esta articuladfa con staccato.

La diferencia de la primera vez que se interpreta la primera semifrase es que la corchea con puntillo va ligada.



Ilustración 20: Articulación, Repetición parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

En la segunda fase de la primera parte interpreta las dobles cuerdas arpegiadas ariculadas con acento. En la blanca realiza un vibrato.



Ilustración 21: Articulación, Segunda frase, Repetición parte A, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

En el compas 49 interpreta la corchea con acento-staccato ligada a una negra con puntillo

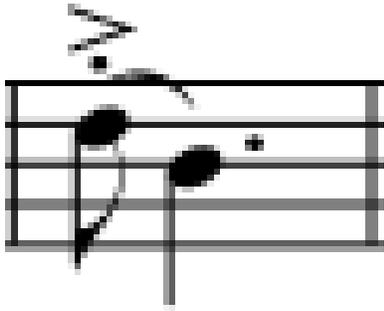


Ilustración 22: Articulación, Figuración cochea-negra, A juerguar tocan, Juan Eulogio Mesa
 En el compas 56 utiliza una articulacion de sulponticello, en la blanca implementa el vibrato y vuelve a interpretar en los siguientes compases con el sonido ordinario y ligado.



Ilustración 23: Articulación, Sulponticello- vibrato, A juerguar tocan, Juan Eulogio Mesa

Parte B

Articula la parte B con un acorde de Sol mayor arpegiado. Luego interpreta dos negras con acento-staccato de igual manera, arpegiados; la corchea acentuada para finalizar con una negra ligada a una blanca.

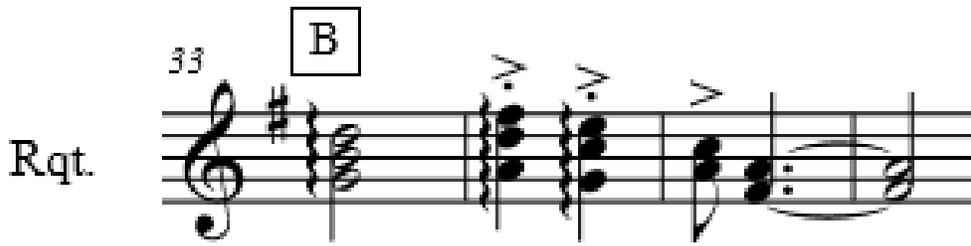


Ilustración 24: Articulación, Primera semifrase, parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa
 En la segunda semifrase de la parte B interpreta una blanca arpegiada en Re 6 con bajo en fa sostenido, y de esa forma liga las demás figuras.



Ilustración 25: Articulación, Segunda semifrase, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa
 En la tercera semifrase se puede detallar la doble cuerda arpegiada y con vibrato, en seguida las negras están articuladas con acento-staccato e interpretado sul ponticello. La corchea va legato a la negra con pultillo y después se liga a una blanca. Realiza un rango dinámico de piano y va crescendo hasta llegar a un mezzoforte.



Ilustración 26: Articulación, Tercera semifrase, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa
 Nueva mente en el compas 45 interpreta doble cuerda arpegiada en dinamica de messoforte, en seguida interpreta una negra y las dos corcheas siguientes estan con staccato. Finalmente interpreta corchea con acento-staccato ligada a una negra con puntillo.



Ilustración 27: Articulación, Cuarta semifrase, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa
 En la repeticion de la parte B hace en blanca acorde de sol mayor arpegiada, con dinamica de forte y acentuada. (compas 80)

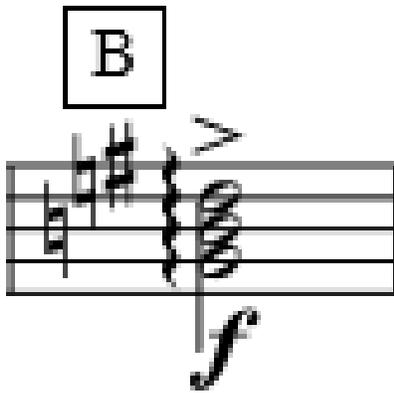


Ilustración 28: Articulación, Repetición parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

En la parte B también utiliza la figuración corchea y negra con puntillo. Donde la corchea se acentúa y la negra con puntillo se liga hasta la blanca. (Compas 82)

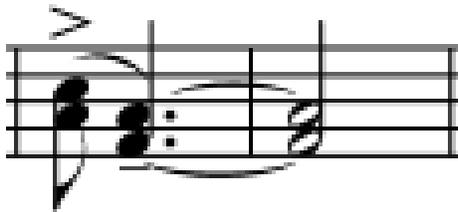


Ilustración 29: Articulación, Corchea- negra con puntillo, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Realiza un acorde de sol mayor arpegiado en figuración de blanca, con acento y sultasto. El rango dinámico que lo interpreta es piano. (compás 88)



Ilustración 30: Articulación, Sultasto, Ajuerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Motivos:

Parte A: la figuración rítmica del motivo en la parte A es de corchea y dos semicorcheas, luego interviene corchea y negra con puntillo o en su defecto blanca.



Ilustración 31: Motivo, Parte A, Ajuerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Parte B: la figuración rítmica del motivo de la parte B esta dada por blanca y esta seguida por dos negras, luego corchea y negra con puntillo ligada a una blanca.



Ilustración 32: Motivo, Parte B, A juerguiar tocan, Juan Eulogio Mesa

Métrica: Utiliza una métrica binaria, la metrica depende del pulso que lleve la obra. Esta pieza lleva dos pulsos de negra por compás, es decir; la métrica que corresponde a la obra es de 2/4.

Melodia

Parte A

En la parte A, el maestro Juan Mesa inicia la melodía con arpeggio de sol menor hasta llegar a la nota Re y desciende hasta la nota Sol de la segunda línea del pentagrama, en el segundo compás hace un intervalo de quinta justa; llegando al (Re) y desciende una tercera mayor que da una nota de (Sib) en la tercera línea del pentagrama. Después de descender del Sib vuelve a hacer una tercera mayor que esta dada por la nota Re en la cuarta línea del pentagrama. Sube a una segunda mayor y desciende por tonos hasta el (Sib), de nuevo asciende tono y medio para llegar al Do. Finalizando la primera semifrase con un intervalo descendiente de tercera mayor llegando al (La).

En la segunda semifrase hace arpeggio de Re 7, alterando el fa y en su séptimo compás realiza acorde de sol mayor en corchea y desciende tono y medio llegando al (Sib). Sube un tono y vuelve a descender dos tonos desde el Do en tercer espacio del pentagrama hasta finalizar con una blanca en la nota sol.

En el compás 9 vuelve al motivo principal donde realiza el arpeggio de Sol menor llegando a la nota (Re) y desciende hasta el Sol de segunda línea, vuelve y asciende con intervalo de quinta justa en la nota (Re) y realiza un intervalo de tercera mayor llegando a la nota (Sib). En el 11 compás interpreta de nuevo la nota (Sib y Re) al mismo tiempo, ejecuta dos notas de Re y desciende una tercera menor llegando a (Si); sigue bajando una tercera mayor dando la nota (Sol) de la segunda línea del pentagrama. Vuelve a realizar un intervalo de quinta justa y desciende a una segunda mayor. (Armonicamente pasaría a un acorde de Sol 7 para ir a un Do menor).

En el 13 compás realiza la misma nota de (Do) y asciende una tercera menor, es decir, hace la nota (Mib) y repite dos veces más esa nota; vuelve a la nota (Do) y baja una tercera mayor. En el siguiente compás realiza un (Sib); realiza un intervalo de tercera mayor que es identificada con la nota (Re) de la cuarta línea del pentagrama repitiendo dos veces la misma nota y vuelve a

descender al (Sib y al Sol) de la segunda línea del pentagrama. La progresión rítmica, es la misma donde asciende un tono, es decir a la nota La y sube una tercera menor repitiendo la nota Do dos veces más y baja una tercera mayor que esta dada por la nota La y desciece una tercera menor, es decir, que llega al Fa# y culmina subiendo medio tono, lo que significa que ha terminado la primera parte en Sol.

Ilustración 33: Melodía, Parte A, A juerguar tocan, Juan Eulogio Mesa

Parte B

Pasa a tonalidad mayor, realiza un acorde de sol mayor. La melodía esta dada por la nota Re en blanca. Asciende una tercera mayor en en figuración de negra y descende al Mi, en el siguiente compás sigue descendiendo una tercera mayor y y de nuevo vuelve a descender una tercera mayor, es decir; descende por terceras hasta el (La) de segundo espacio. Con un acorde vuelve a ascender una tercera menor con figuración de una blanca y sigue subiendo la melodía a una tercera mayor,

baja un tono y asciende a una tercera mayor, lo cual su nota es el Fa#. En seguida desciende una cuarta disminuida y sigue con una segunda mayor (Do-Sib).

The image shows a musical score for guitar. The first system begins at measure 33 and features a boxed 'B' above the staff and a boxed 'A' below the staff. The second system begins at measure 44 and includes the word 'ord.' above the staff. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. Performance instructions include 'vibr.' and 'sul pont.'

Ilustración 34: Melodía, Parte B, Ajuerguar tocan, Juan Eulogio Mesa | Ilustración 35

Acompañamiento: Utiliza una figuración de cochea, dos semicorcheas ligada a otra semicorchea y una cochea. En la primera corchea acentúa, y, en segunda semicorchea acentúa con staccato.

La dirección de la mano derecha es: abajo-abajo-arriba-abajo

Parte A

Inicia la melodía y entra el tiple con dinámica de fuerte en acorde de Sol menor, el segundo acorde es Sol menor 6, en los próximos cuatro compases utiliza Re7 y Re7/ F#, luego de estar en el quinto de la tonalidad pasa a la Tónica que es Sol menor donde permanece del compás 8 al 11. En el compás 12 y 13 interpreta el acorde de Do menor y vuelve a solo un compás en Sol menor y el siguiente en Re 7 y vuelve a Sol menor.

Parte B

Inicia con Sol/ Re, vuelve hacer Sol mayor y explora con glisando desde Do# 7 para ir a la dominante Re 7 y de igual manera para ir a la tonalidad mayor; hace glisando desde Fa# para ir a Sol mayor.

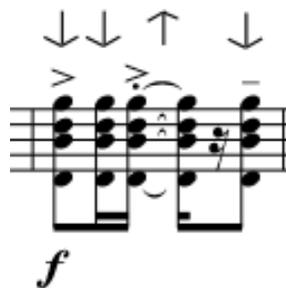


Ilustración 36: Acorde, Sol menor



Ilustración 37: Acorde, Sol menor 6



Ilustración 38: Acorde, Re 7

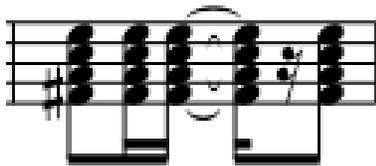


Ilustración 39: Acorde, Re7/ F#

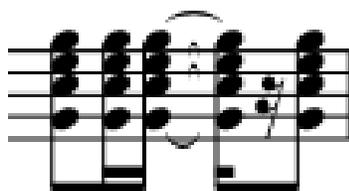


Ilustración 40: Acorde, Do menor Ilustración



Ilustración 41: Acorde, Sol mayor

Variaciones: Utiliza una figuración rítmica de silencio de corchea y dos semicorcheas. La primera semicorchea acentuada y la segunda en staccato.

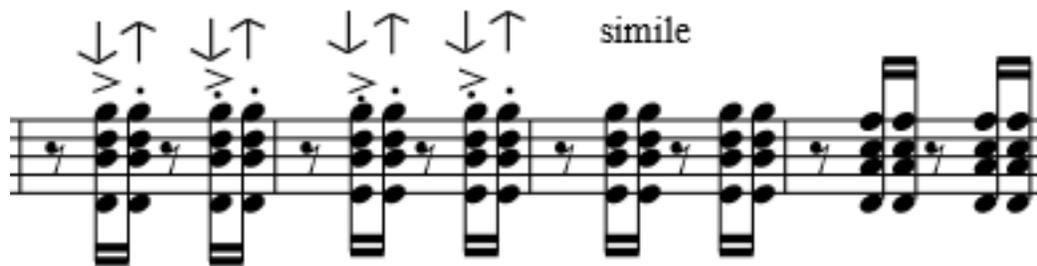


Ilustración 42: Variación, Acompañamiento, A jugar tocar, Juan Eulogio Mesa

Realiza gisando sin perder el rimo y la figuracion, hace acordes en corcheas desde el Re 4/3 y desciende cromaticamente hasta llegar al Re 6/5.

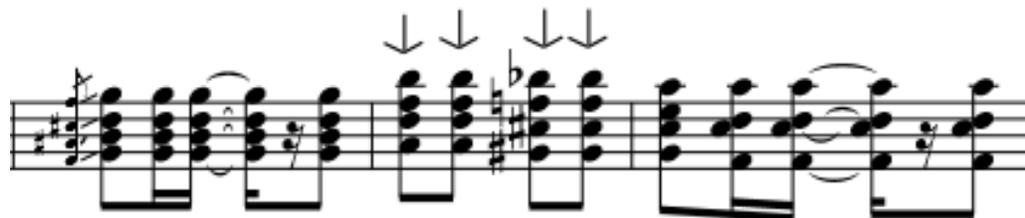


Ilustración 43: Glisando, en acordes de tónica y dominante

Finaliza con acorde de Sol mayor, con una figuración ritmica de corchea con staccato, silencio de negra, dos semicorcheas y coechea con acento-staccato.

La mano derecha es ejecutada: abajo-abajo-arriba-abajo

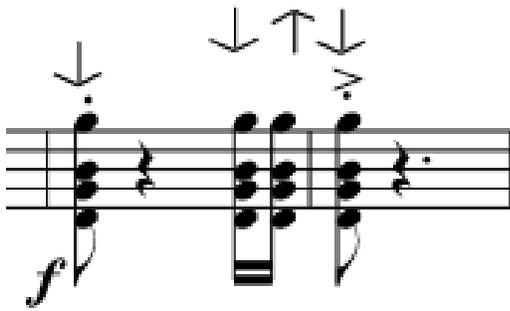


Ilustración 44: Dirección de la mano derecha para finalizar

Diseño: A-A-B-B-A-A-B-B-A-A-B-B.

Finalmente el maestro Camilo Cifuentes interpreta con algunos elementos característicos de la siguiente manera:

Tonalidad: Parte A: Sol menor

Requinto

8

16

A

Ilustración 45: Parte A, A jugar tocar, Camilo Cifuentes

Parte B: Sol mayor

Rqt. 32 **B** vibr. 3

Rqt. 41 vibr. 3 **B** vibr.

Rqt. 51 vibr. 3

Rqt. 60 ord.

Ilustración 46: Parte B; Ajuerguiar tocan, Camilo Cifuentes

Articulaciones:

Parte A

Inicia con una corchea con acento-staccato, las siguientes semicorcheas y el tresillo la articula en legato. En el segundo compás hace un tresillo de corchea y negra ligada a otra negra.

En el siguiente compás vuelve a acentuar-staccato la corchea, las semicorcheas y el tresillo las interpreta legato y finaliza la semifrase con una blanca en legato.

En la segunda semifrase hace un staccato en el primer pulso y la demás figuración del compás va legato. Le sigue el tresillo de corchea y la negra ligadas.

En el séptimo compás vuelve a interpretar en primer pulso una corchea con acento-staccato y la figuración que acompaña a ese compás la articula con staccato, finalizando la segunda semifrase en una blanca legato.

En seguida de la blanca, se puede apreciar en el compás 9,10,11 y 12 la misma figuración y articulación de los primeros 4 compases. Sigue una progresión descendiente que se observa desde el compás 13 al 16 donde interpreta esos cuatro compases ligados.

The image shows a musical score for a piece titled 'A jugar tocán' by Camilo Cifuentes. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Requito' and contains measures 7, 8, 16, and 17. The middle staff is labeled 'Rqt.' and contains measures 8, 9, 10, 11, and 12. The bottom staff is also labeled 'Rqt.' and contains measures 16, 17, 18, and 19. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes various articulations such as accents, staccato, and slurs, along with triplets and a box labeled 'A'.

Ilustración 47: Articulación, Parte A, A jugar tocán, Camilo Cifuentes

En el compás 19 de la articula el primer pulso con un trino y las semicorcheas con staccato, en el segundo pulso ejecuta las cochea y semicorcheas con staccato.

The image shows a musical notation for a trill and staccato articulation. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation shows a trill on the first note of a pair, followed by a staccato articulation on the second note. This is repeated for a second pair of notes.

Ilustración 48: Otras Articulaciones, Parte A, A jugar tocán, Camilo Cifuentes

Parte B

En la parte mayor usa doble cuerda rasgada y con vibrato, en el siguiente compás interpreta en doble cuerda glisandos y en el tresillo de negra van ligadas.

En el compás 37 hace un acorde de Re7/F# acentuado y con rasgueo. En seguida hace un glisando para llegar a la negra y las corcheas las interpreta staccato junto con la negra del tresillo y las otras dos negras van ligadas con una blanca.

La segunda frase de la parte B inicia con doble cuerda vibrada y con trémulo, la negra del siguiente compás va ligada a la blanca con trémulo y en el segundo pulso del segundo compás hace staccato junto con la negra atresillada.

En el compás 46 y 62 articula las corcheas con staccato.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Rqt.' (Right Hand), consisting of four staves. The first staff starts at measure 32 and ends at measure 40. It features a box labeled 'B' above measure 32, 'vibr.' above measure 33, and '3' above measures 34 and 35. The second staff starts at measure 41 and ends at measure 50. It features 'vibr.' above measure 41, '3' above measure 42, and a box labeled 'B' above measure 49. The third staff starts at measure 51 and ends at measure 60. It features '3' above measures 51 and 52, 'vibr.' above measure 53, and '3' above measures 54 and 55. The fourth staff starts at measure 60 and ends at measure 62. It features 'ord.' above measure 60. The score includes various musical notations such as triplets, vibrato, and staccato markings.

Ilustración 49. Articulación, Parte B, A juerguilar tocan, Camilo Cifuentes

El final lo articula en acorde de Sol mayor con calderon.

Motivos:

Parte A: la figuración rítmica del motivo en la parte A es de cochea y dos semicorcheas, luego combina en el segundo pulso tresillos y en el segundo compás interpreta tresillo de corchea con negra ligada en el segundo pulso a una negra o en su defecto a una blanca.



Ilustración 50: Motivo, Parte A, A juerguier tocan, Camilo Cifuentes

Parte B: la figuración rítmica del motivo de la parte B está dada por blanca y está seguida por dos negras, luego tresillo de negra ligada a una blanca.



Ilustración 51: Motivo, Parte B, A juerguier tocan, Camilo Cifuentes

Métrica: Utiliza una métrica binaria, la métrica depende del pulso que lleve la obra. Esta pieza lleva dos pulsos de negra por compás, es decir; la métrica que corresponde a la obra es de 2/4. En segundo pulso siempre la interpreta atresillada.



Ilustración 52: Métrica, Camilo Cifuentes

Melodia:

La obra esta dividida en dos partes: parte A y parte B. la parte a está interpretada en tonalidad de Sol menor. En primer compás hace un arpeggio de sol menor iniciando desde la quinta de la tonalidad que es Re que queda debajo de la primera linea del pentagrama; estas primeras tres notas las hace con figuración de corchea y dos semicorcheas. El arpeggio llega hasta el Re con figuracion de corchea atresillada de la cuarta linea del pentagrama y desciende hasta el sol de segunda linea del pentagrama. Hace desde el sol un intervalo de quinta justa y desciende a una tercera mayor que va ligada a la misma nota Sib en negra. Hace de nuevo el salto de tercera mayor desde el Sib anterior y llega al Re del siguiente compás con figuración en corchea y le siguen dos semicorcheas, el cual en primer pulso hace movimiento escalístico ascendente y en el segundo pulso con figuración de tresillos movimiento escalísticos descendente (Do- Sib- Do). Despues desde el Do del anterio compás hace una tercera menor descendente con figuracion de blanca.

En la segunda semifrase inicia de nuevo con arpeggio de Re7, interpreta desde el re denajo de la primera linea del pentagrama con figuración de corchea y dos semicorcheas (Re- Fa#- La). En segundo pulso inicia con tresillo en Do y desciende hasta el Fa# (Do-La-Fa#), desde el fa# hace un intervalo de quinta disminuida y baja una tercera menor (Do- La). Del La realiza un intervalo

ascendente de cuarta justa (Re) y en semicorcheas desciende por tonos (Do-Sib) y hace la ,misma progresion un tono abajo para llegar al sol con figuracion de blanca.

En el compás 11 ejecuta en primer pulso un Re de la cuarta línea del pentagrama y desciende a una arpeggio de Sol mayor, es decir que hizo arpeggio de sol mayor empezando desde la quinta y terminando en el sol de la segunda línea del pentagrama. En segundo pulso del compás 11 sube por tonos (La- Si) a partir del Si de la primera semicorchea hace un intervalo de tercera menor (Re) y desciende un tono (Do).

En el compás 13 hasta el 16 realiza una progresión descendiente, empieza desde el Do en tercer espacio del pentagrama sube a una tercera menor (Mib) se queda dos veces mas en Mib y desciende por tercera menores (Mib-Do- La). Sube medio tono (Sib) y realiza un intervalo ascendente de tercera mayor (Re) vuelve a bajar por una tercera mayor y luego una tercera menor (Re-Sib- Sol). Después del Sol hace un intervalo de segunda mayor y vuelve a hacer un salto de tercera menor, las ultimas semicorcheas descienden por por tonos hasta llegar al sol.

The image displays a musical score for three parts: Requinto, Rqt., and Rqt. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). Measure 8 shows a sequence of notes with triplets and slurs. Measure 16 is marked with a box 'A' and shows a sequence of notes with triplets and slurs. Measure 17 continues the sequence with triplets and slurs.

Ilustración 53: Melodía, Parte A, A jugar tocar, Camilo Cifuentes

Parte B

La melodía inicia con doble cuerda pero la nota que lleva la melodía es la de arriba (Re) que está ubicada en la cuarta línea del pentagrama y luego hace en el siguiente compás en una figuración de negras hace un intervalo de tercera mayor y desciende a una segunda mayor (Fa#- Mi). En tresillo de negra desciende a una tercera mayor y hace otra negra en tercera menor (Do-La), el La va ligada a la negra atresillada. Del La en figuración de blanca hace un intervalo de tercera menor ascendente y sigue con figura de negra ascendiendo con salto de tercera mayor y vuelve a bajar en la primera corchea del segundo pulso haciendo un intervalo de tercera mayor y sube a una segunda y vuelve a descender en figuración de tresillos de negra por tonos hasta el Bb.

Ilustración 54: Melodía, Parte B, A jugar tocán, Camilo Cifuentes

Finaliza con acorde de sol mayor en calderón.

Acompañamiento: Utiliza una figuración de cochea, dos semicorcheas ligada a otra semicorchea y una corchea. En la primera corchea acentúa, y, en segunda semicorchea acentúa con staccato.

En la parte A utiliza armonía tradicional, y en sus quintas por lo general las interpreta en fundamental y primera posición.

Entra primero la melodía y un compás después realiza dos acordes en Sol menor y después tres acordes en Re 7. El primer acorde Re 7 fundamental, el segundo acorde es Re7⁹ /Fa# y el tercer acorde Re7/ Fa#. En seguida hace cortes de negra; la primera negra hace La menor 7 b5 y el segundo hace Re7/ F# para llegar al Sol menor. Realiza el acorde de Sol menor dos veces más y hace otro corte de negras de Re m7 b5 y Sol 7 para llegar a Do menor; vuelve a ejecutar otro Do menor pasa a Sol menor. En seguida de la contra melodía, realiza dos acordes de Re 7. El primero es Re7 6/ F# y el segundo es Re 7 fundamental

Parte B

Hace dos acordes en Sol mayor, continúa haciendo contra melodía. En seguida de la contra melodía, realiza dos acordes de Re 7. El primero es Re7 6/ F# y el segundo es Re 7 fundamental y vuelve a la tónica mayor.

El final hace acorde de sol mayor con figuración de corchea, silencio de negra, dos semicorcheas y blanca con calderón.



Ilustración 55: Acorde, Sol menor
57: Acorde, Re 7

Ilustración 56: Acorde, Re 7

Ilustración

La dirección de la mano derecha es: abajo-abajo-arriba-abajo



Ilustración 58: Dirección de la mano derecha, Acompañamiento, A jugar tocar, Camilo Cifuentes

Variaciones: Utiliza los mismos acordes de 6/5 y de tónica, pero los interpreta de una manera arpegiada



Ilustración 59: Variaciones, Acompañamiento, A jugar tocar, Camilo Cifuentes

Diseño: A-A-B-B

OBRA: TAPETUSA

COMPOSITOR: MILCIADES GARAVITO WHELER

Las características y elementos interpretativos que se pueden apreciar de los tres maestros representantes son los siguientes:

Manuel Bernal:

Tonalidad: Sol mayor

Parte A:

Manuel Bernal

Mandolin

Mdn.

Mdn.

pizz.

Ilustración 60: Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal

Parte B:

The image shows a musical score for a mandolin (Mdn.) in G major. It consists of four staves of music. The first staff begins at measure 28 and contains a boxed letter 'B' above it. The second staff starts at measure 35, the third at measure 42, and the fourth at measure 49. The notation includes chords, single notes, and rests, with various articulation marks such as slurs and accents.

Ilustración 61: Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal

Articulación:

La obra esta en tonalidad del sol mayor, los primeros tres compases los interpreta legato y en el cuarto compás hace un acorde de sol mayor rasgado. Vuelve a su sonido ordinario y en el sexto compás con figuración de blanca, realiza un acorde de Re7/ F# rasgado. La figuración del compás 7 vuelve a ser legato y en el compás 8 hace acorde de tónica interpretando las notas al mismo tiempo con articulación rasgado.

Interpreta de nuevo la primera semifrase pero en el 12 compás interpreta tres acordes con figuración rítmica de negras rasgadas. En el 15 copás de la obra hace una apoyatura y sigue con legato terminando en blanca con la nota Sol.

Vuelve a interpretar la sección A pero en su primera semifrase interpreta con articulación de staccato y pizzicato. La demás seccion si esta articulada con legato.

Ilustración 62: Articulación, Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal

Parte B

La parte B presenta una articulación de legato con sonido ordinario, por lo general cuando interpreta dos o mas notas al mismo tiempo las articula rasgadas.

Ilustración 63: Articulación, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal

Melodía:

Ésta obra la presenta en tonalidad de sol mayor, inicia desde el quinto grado de la tonalidad con dos corcheas y asciende con una negra con un intervalo de cuarta justa también con figuración de corchea; en seguida hace realiza una tercera mayor ascendente (Re-Re-Sol-Si). Desde La nota Si del primer compás para ir al segundo compás realiza un intervalo de tercera menor ascendente y descende con tercera menor (Re-Si). En el tercer compás hace la misma progresión un tono arriba culminando la primera semifrase en un (Re) ubicada en la cuarta línea del pentagrama.

Sigue la segunda semifrase inicia desde el (Re) ubicado debajo de la primera línea del pentagrama y hace un salto de cuarta justa y en negra finaliza el compás con un intervalo de tercera mayor. En el compás 6 descende con un intervalo de segunda mayor descendente (La), a partir de esa nota La descende una tercera menor. Siguiendo el otro compás se queda en la nota (Fa#) sube una tercera menor y asciende a otra tercera menor (Fa#-La-Do), después de la nota Do baja una segunda menor y descende una tercera mayor (Si-Sol). La tercera semifrase es igual a la primera semifrase.

La cuarta semifrase realiza empieza en la nota del quinto grado de la tonalidad (Re) luego realiza un intervalo de cuarta justa y en figuración de negra asciende una tercera mayor (Re-Re-Sol-Si), baja una segunda mayor en negra y sube de nuevo con intervalo de tercera menor (La-Do-Do). A partir de la nota Do ubicada en el tercer espacio del pentagrama; hace un movimiento escalístico descendiente y sigue bajando por tonos hasta llegar al Sol ubicado en segunda línea del pentagrama con figuración rítmica de blanca con puntillo.

Ilustración 66: Melodía, Parte A, Tapetusa, Manuel Bernal

Parte B

Empieza por la tercera de la tonalidad (Si) asciende a una tercera menor (Re) y baja una quinta (Sol) en figuración de corchea. En el siguiente compás realiza un intervalo de segunda menor, es decir, Fa#. Luego de interpretar el Fa# en una blanca con puntillo, realiza un intervalo de tercera menor (La) y sigue la escala hasta el Do, desciende a partir de la nota Do medio tono (Si). Desde la nota Si asciende con intervalo de tercera menor (Re) y vuelve a bajar una tercera menor (Si).

En el compás 37 hace silencio de corchea y realiza de nuevo la nota Si y asciende medio tono y las otras dos notas del compás por tonos, llegando a la nota (Mi) ubicada en el cuarto espacio del pentagrama. El compás 38 desciende una tercera mayor y sigue bajando una tercera menor. En el compás 39 hace silencio de corchea y a partir de la nota La hace una escala ascendente hasta la nota (Re) y finaliza con una quinta justa en figuración de blanca con puntillo (Sol).

Ilustración 67: Melodía, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal

Repite la parte B y en negra realiza acorde de sol mayor, la corchea se mantiene en la nota Sol y hace un movimiento regresivo interválico descendente (Sol-Si-Sol). Desde el Sol hace un intervalo de quinta justa y desciende una quinta justa, sube una segunda y baja al Sol. En el compás 50 desciende medio tono a partir de la nota Sol del anterior compás, sube por terceras menores hasta la nota Do y baja de nuevo al La.

The image shows two staves of musical notation for Mandolin (Mdn.). The first staff begins at measure 42 and contains six measures of music. The second staff begins at measure 49 and contains six measures of music. Both staves are in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with chord symbols and articulation marks.

Ilustración 68. Repetición, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal

Acompañamiento: Utiliza una figuración de silencio de corchea, dos semicorcheas ligada a otra semicorchea, un silencio de semicorchea y una cochea. En la segunda semicorchea acentúa con staccato.

En la parte A, entra primero la melodía y comienza a realizar el primer acorde en Sol mayor, en el tercer compás pasa a la subdominante que es Do mayor y en el cuarto y quinto compás vuelve a Sol mayor. En seguida realiza dos compases de la dominante, es decir, Re 7 y vuelve a la tónica que es Sol mayor.

El acompañamiento tiene una métrica de 2/4 a diferencia de la melodía que está a 6/8.

Ilustración 69: Direccion de la mano derecha, Acompañamiento, Tapetusa, Manuel Bernal
 Parte B

En la parte B está realizando cada dos compases un acorde, empieza con dos acordes de Sol y le siguen dos acordes de Re7. Esto significa que la parte B se mantiene en tónica y dominante.

Ilustración 70: Acompañamiento, Parte B, Tapetusa, Manuel Bernal

Finaliza con acorde de Sol mayor con figuración de negra, silencio de corchea, dos semicorcheas y por ultimo blanca con calderón.



Ilustración 73: Parte B, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa

Articulación: En tonalidad de Sol mayor realiza en sonido ordinario y ligadas. En el compás 6 articula en la nota La un trémulo y continua la obra con sonido ordinario.

En seguida de realizar sonido ordinario, en el compás 10 y 11 implementa apoyaturas en el primer pulso; finalizando con una blanca a doble cuerda. Luego en el compás 14 realiza en la tercera una apoyatura con trino; finalizando con acorde arpegiado de Sol mayor.

Vuelve a interpretar la parte A, pero en la figuración de corchea y negra ejecuta apoyatura ligada y culmina la primera semifrase con doble cuerda en figuración de blanca con puntillo. Al final de la parte A repetida realiza la figuración corchea y negra con staccato.

Ilustración 74: Articulación, Tremulo Ilustración 75: Articulación, Apoyatura Ilustración 76.
Arti. Apoyatura-Trino



Ilustración 77: Articulación, Arpeggio Ilustración 78: Articulación, Staccato

Parte B

En la parte B inicia con silencio de corchea, luego interpreta con doble cuerda la segunda corchea, en la tercera corchea realiza una articulación de staccato y vuelve a tempo fuerte con figuración de negra también interpretada con staccato. en el compás 35 en segundo pulso de negra y una semicorchea articula con staccato, en la balnca con puntillo interpreta un trino. En el compás 39 realiza el arpeggio de Re7/ Fa# e interpreta la demás figuracion con legato hasta la blanca con puntillo.

En la segunda frase vuelve al motivo principal con silencio de corchea y el la segunda, tercera y negra del segundo compás articula con staccato, el compás 44 realiza una paoyatura glisada a una balnca con puntillo. En el compás 48 articula lña negra con acento-staccato, las dos corcheas siguientes con staccato. del compás 49 al 55 realiza acento-staccato en el primer pulso.

Motivos:

Parte A: El motivo principal de la parte A esta dado por silencio de corchea tres semicorcheas y una negra. Allí presenta el arpeggio de sol mayor iniciando desde su quinto grado.



Ilustración 79: Motivo, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa

El motivo en la parte B esta dado de igual manera por silencio de corchea, dos corcheas, una negra y una corchea seguida de una nota larga.



Ilustración 80: Motivo, Parte B, Tapetusa, Juan Eulogio Mesa

Métrica: Utiliza una métrica binaria, es un compás compuesto. La métrica depende del pulso que lleve la obra, esta obra lleva tres corcheas por cada pulso del compás, es decir; la métrica que corresponde a la obra es de 6/8.

Melodía:

Parte A

Inicia con silencio de corchea, luego interpreta dos corcheas de la nota Re, es decir inicia la melodía con el quinto grado de la tonalidad, a partir de la nota Re, hace el arpeggio de Sol mayor (Re-Sol-Si), en el siguiente compás llega a la octava de la nota inicial (Re), desciende por tercera menor

(Re-Si-Re-Si) y repite esa progresión un tono arriba (Mi-Do-Mi-Do) y asciende un tono en figuración de blanca con puntillo (Re).

En la segunda semifrase vuelve a hacer arpeggio de Sol iniciando desde el quinto grado de la tonalidad y en figuración de blanca con puntillo desciende un tono (La).

En seguida de realiza el arpeggio de Rey desciende un tono, llegando a la nota de la tonalidad (Sol).

A Juan Eulogio Mesa

Requinto

Rqt.

Ilustración 81: Melodía, Tapetusa, Parte A, Juan Eulogio Mesa

Parte B

Inicia con doble cuerda arpegiada donde la melodía principal Es la nota (Si) y asciende por escala hasta la nota (Re). Desciende en figuración de corchea una quinta justa (Sol). En el siguiente compás sigue bajando medio tono con figuración de blanca con puntillo (Fa#). Vuelve a hacer el motivo de silencio de corchea y en la siguiente corchea interpreta la nota La con movimiento escalístico hasta el Do y luego baja medio tono (Si). De la nota Si ejecuta un intervalo de tercera menor.

En la segunda semifrase de la parte B retoma el motivo ritmico de silencio de corchea y continua con figuración de corcheas desde la nota (Si) con escala ascendente hasta llegar al (Mi), en blanca con puntillo desciende por tercera mayor (Do).

En el compás 39 realiza un acorde de Re7/Fa# pero la melodía principal es la nota Do, hace un movimiento regresivo descendente por grado conjunto y sube un tono más (Do-Si-Do-Re). Para culminar la semifrase realiza un salto de tercera menor con figuración rítmica de blanca con puntillo. Del compás 41 al 46 realiza la misma forma melódica. A partir del compás 47 ejecuta dobles cuerdas, pero la melodía la lleva la nota de arriba, en este caso, empieza con silencio de corchea, luego parte con la nota La y asciende con escala hasta la nota (Re). Baja una tercera menor (Si), se mantiene la nota en figuración de corchea realizando un movimiento regresivo ascendente. En seguida realiza un intervalo de tercera menor ascendente; vuelve a bajar a la nota Si y a partir de la nota Si hace movimiento regresivo por grado conjunto ascendente.

De la nota Si baja una segunda mayor (La) en figuración de negra, luego realiza en corchea nuevamente la nota La, ejecutando un intervalo de tercera menor, es decir, interpreta un movimiento regresivo descendente intervalico. Sube una cuarta justa en figuración de negra con puntillo (Re) y desciende por escala hasta llegar a la nota Si del compás 52; en corchea mantiene la nota y hace movimiento regresivo descendente. Repite la misma progresión y culmina con en Sol.

The image shows three staves of musical notation for guitar (Rqt.) in G major. The first staff starts at measure 32, the second at measure 40, and the third at measure 47. The notation includes chords, melodic lines with slurs, and dynamic markings like accents and breath marks.



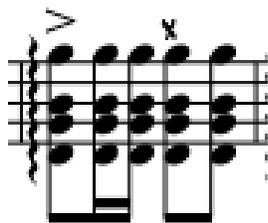
Ilustración 82: Melodía, Tapetusa, Parte B, Juan Eulogio Mesa

Acompañamiento: el patrón rítmico más utilizado es una figuración de cochea acentuada, dos semicorcheas y una corchea con staccato y la otra cochea ordinario.

La armonía que utiliza en esta obra es de tónica- dominante y subdominante. A veces en vez de interpretar la tónica, la reemplaza por el sexto menor de la tonalidad.

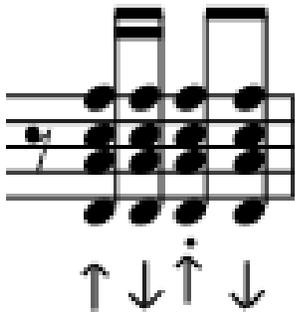
Entra primero la melodía y en segundo compás inicia el acompañamiento en acorde de Sol mayor, en seguida se dirige a la subdominante (Do), en dos compases interpreta el acorde de Sol mayor y en el compás 6 y 7 ejecuta el acorde de dominante, interpreta ciertos contra cantos y vuelve a la tónica. En la parte B se desenvuelve con tónica y dominante.

Variaciones:



Arpeggio en primera corchea y aplatillado en la corchea de segundo pulso

Ilustración 83: Variación de articulación



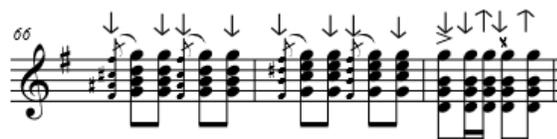
Inicia con silencio de corchea, y realiza un staccato en la corchea de segundo pulso.

Ilustración 84: Variación rítmica



Inicia con acorde y realiza contracantos, pulsando mano derecha.

Ilustración 84: Variación 2



Glisando con armonía

Ilustración 85: Variación 3



Aplatillado en tempo fuerte de cada pulso, en figuración de corcheas

Ilustración 86: Variación 4

Diseño: A- A-B-B-A-B-B-A-B-B-

Camilo Cifuentes:

Tonalidad: Sol Mayor

Parte A

Musical score for Part A of Tapetusa, featuring Mandolin and Mdn. staves. The score is in G major and 6/8 time. It consists of three staves:

- Mandolin:** Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur. Performance instructions 'vib.' and 'ord.' are placed above the staff.
- Mdn. (6):** Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur. Performance instructions 'vib.' and 'ord.' are placed above the staff.
- Mdn. (13):** Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur. Performance instruction 'ord.' is placed above the staff.

Ilustración 87: Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Parte B

Musical score for Part B of Tapetusa, featuring Mdn. staves. The score is in G major and 6/8 time. It consists of three staves:

- Mdn. (33):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur.
- Mdn. (41):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur. Performance instruction 'vib.' is placed above the staff.
- Mdn. (49):** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and G4. The next measure contains a pair of beamed eighth notes (A4, B4) and a pair of beamed eighth notes (G4, F4), each with a slur. The final measure contains a pair of beamed eighth notes (G4, F4) and a pair of beamed eighth notes (E4, D4), each with a slur.

Ilustración 88: Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Articulación:

En el segundo y tercer compás realiza una apoyatura ligada en los pulsos fuertes. En las blancas con puntillo articula con vibrato. Finalizando la primera parte de la obra realiza una figuración de corchea negra corchea negra con articulación de staccato.

The image displays a musical score for three parts: Mandolin, Mdn., and Mdn. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The Mandolin part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The first Mdn. part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second Mdn. part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score includes various articulation markings such as 'vib.' (vibrato) and 'ord.' (accents) above notes. The Mandolin part has 'vib.' and 'ord.' markings above the final two notes. The first Mdn. part has 'vib.' and 'ord.' markings above the first two notes, and 'vib.' above the final note. The second Mdn. part has 'ord.' above the first note, and 'vib.' above the final note.

Ilustración 89: Articulación, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Parte B

En la primera semifrase articula en el segundo pulso con acento-staccato y la corchea un staccato. En la segunda semifrase realiza en doble cuerda dos corcheas, una negra y unas corcheas con staccato. La tercera semifrase implementa en segundo pulso un acento; la corchea y la blanca van legato.

A partir del compás 49 utiliza apoyaturas ligadas a negras con puntillo y a su vez implementando el staccato y finalizando con notas largas (blancas con puntillo).

Mdn. 35

Mdn. 41 vib.

Mdn. 49

Ilustración 90: Articulación, Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Motivo: el motivo es de silencio de cochea, tres semicorcheas y negra.

Ilustración 91: Motivo, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Motivos:

Parte A: El motivo principal de la parte A esta dado por silencio de corchea tres semicorcheas y una negra. Allí presenta el arpeggio de sol mayor iniciando desde su quinto grado.

vib.

Ilustración 92: Motivo, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes

El motivo en la parte B esta dado de igual manera por silencio de corchea, dos corcheas, una negra y una corchea seguida de una nota larga. Donde interactua el arpeggio se sol mayor y arpeggio de la dominante.



Ilustración 93: Motivo, Parte B, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Métrica: Utiliza una métrica binaria, es un compás compuesto. La métrica depende del pulso que lleve la obra, esta obra lleva tres corcheas por cada pulso del compás, es decir; la métrica que corresponde a la obra es de 6/8.

Melodía:

Parte A

Realiza arpeggio de sol mayor, empieza por la quinta del acorde hasta llegar al (Re) de la cuarta línea del pentagrama en el siguiente compás, desciende por tercera menor (Si) y vuelve a subir a la nota (Re). Vuelve a hacer esta misma progresión un tono arriba (Mi-Do-Mi-Do) y sube un tono en figuración de Blanca con puntillo (Re).

En la segunda semifrase vuelve con arpeggio de sol mayor iniciando con el quinto grado de la tonalidad llegando hasta la nota Si y desciende un tono en figuración de blanca (La). En seguida hace arpeggio de Re7 iniciando por la tercera del acorde (Fa#) y en el mismo llega a la séptima nota del acorde que es (Do), desciende una cuarta justa finalizar la frase en la nota (Sol).

Iniciamos la segunda semifrase en el compás 9 donde vuelve a realizar el arpeggio de Sol mayor empezando por el quinto grado del acorde, asciende hasta llegar al (Re) de la cuarta línea del pentagrama en el siguiente compás, en seguida hace un intervalo de tercera y realiza un movimiento regresivo ascendente (Re-Si-Re-Si). Sube con intervalo de cuarta justa y desciende por tercera mayor realizando de nuevo movimiento regresivo ascendente, terminando la semifrase en la nota (Re). En el compás 13 vuelve a realizar el arpeggio de sol empezando por el quinto grado de la tonalidad ascendiendo hasta la nota (Si). Sube un medio tono (Do) y a partir de esa nota hace un intervalo de tercera mayor en figuración de negras. En el siguiente compás desciende a una quinta justa (La) y en figuración de corchea y negra realiza un intervalo de tercera menor; regresa a la nota (La) y finaliza la segunda frase con una blanca con puntillo un con intervalo de segunda mayor descendente (Sol).

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Mandolin' and contains measures 1 through 8. The second and third staves are labeled 'Mdn.' and contain measures 9 through 12 and 13 through 16 respectively. The fourth and fifth staves are also labeled 'Mdn.' and contain measures 17 through 20 and 21 through 24 respectively. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a mix of arpeggiated chords and melodic lines. Specific markings include 'vib.' (vibrato) and 'ord.' (ornament) above certain notes. Measure numbers 6, 13, 19, and 26 are indicated at the start of their respective staves.

Ilustración 94: Melodía, Parte A, Tapetusa, Camilo Cifuentes

Parte B

En la parte B inicia con la tercera nota del acorde de Sol, ascendiendo una tercera menor (Re) y a partir de esa tercera menor hace un salto de quinta justa (Sol), en el siguiente compás sigue bajando medio tono (Fa#) en figuración de blanca con puntillo. En el compás 35 hace la nota (La) y a partir de esa nota hace un movimiento escalístico ascendente hasta la nota (Do); desciende medio tono y para terminar la semifrase interpreta un intervalo de tercera menor ascendente (Re). Luego de hacer la nota Re en figuración de blanca con puntillo, pasa a la segunda semifrase realizando un intervalo de tercera menor descendente (Si). A partir de (Si) sube con movimiento escalístico hasta llegar a la nota (Mi) y desciende una tercera quedando en la nota (Do), en el siguiente compás de la segunda semifrase sigue bajando una tercera menor (La) realiza movimiento escalístico ascendente hasta llegar a la nota (Do) y en figuración de corchea hace un salto de séptima mayor descendente (Re), después de realizar el intervalo de séptima mayor sube una cuarta con figuración de blanca con puntillo (Sol). La segunda frase hace lo mismo, pero en el compás 47 hace movimiento escalístico ascendente a partir de la nota La hasta llegar al Re; de la nota Re asciende una cuarta justa (Sol); de esta manera culmina la segunda frase.

Empezando la tercera frase realiza una apoyatura en la nota Do# y sube medio tono (Re) baja con intervalo de quinta justa y en figuración de blanca con puntillo sigue bajando medio tono (Fa#). En seguida realiza un salto ascendente de sexta menor (Re) y desciende en intervalo de cuarta justa (La) por último baja un tono para llegar a la tónica.

Acompañamiento: Utiliza una figuración de corchea, dos semicorcheas ligada a otra semicorchea, un silencio de semicorchea y una corchea. En la segunda semicorchea acentúa con staccato.

La armonía que utiliza en esta obra es de tónica- dominante y subdominante.

Entra primero la melodía y en segundo compás inicia el acompañamiento en acorde de Sol mayor, en seguida se dirige a la subdominante (Do), en seguida en dos compases interpreta el acorde de Sol mayor y en el compás 6 y 7 ejecuta el acorde de dominante, interpreta ciertos contra cantos y vuelve a la tónica.

Camilo Cifuentes

Ilustración 95: Acompañamiento, Tapetusa, Camilo Cifuentes

En la parte B siempre realiza acordes de tónica y dominante.

La dirección de la mano derecha es: abajo-abajo-arriba-apaga-abajo

Diseño: A- A-B-B-A-A

11. Comparación

11.1Obra: A JUERGUIAR TOCAN

| CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS COMUNES | MANUEL BERNAL | JUAN EULOGIO MESA | CAMILO ANDRES CIFUENTES |
|---|--|---|--|
| Articulación | Staccato en primer pulso. Utilización de arpegio para darle énfasis que entra a una nueva parte. Ligadura en la progresión del compás 13 al 16 | - Acento-Staccato en primer pulso. -Vibrato y trémulo en notas largas. -Utilización de arpegio para darle énfasis que entra a una nueva parte. Ligadura en la progresión del compás 13 al 16 | -Acento-Staccato en primer pulso, -Vibrato y trémulo en notas largas, -Utilización de arpegio para darle énfasis que entra a una nueva parte. Ligadura en la progresión del compás 13 al 16 |
| Melodía | Inicia por el quinto grado de la tonalidad y asciende con arpegio. En la parte B inicia con arpegio en figuración de blanca | Inicia por el quinto grado de la tonalidad y asciende con arpegio. En la parte B inicia con arpegio en figuración de blanca | Inicia por el quinto grado de la tonalidad y asciende con arpegio. En la parte B inicia con arpegio en figuración de blanca |
| Métrica | 2/4 | 2/4 | 2/4 |
| Acompañamiento | | -Figuración rítmica de corchea y dos semicorcheas y acentuación. La dirección de la mano derecha: abajo-abajo- arriba-abajo | Misma figuración rítmica y acentuación La dirección de la mano derecha: abajo-abajo- arriba-abajo |

| | | | |
|--|--|---|---|
| Tonalidad | | Sol menor | Sol menor |
| Motivos | Ritmico: inicia en ambos pulsos con figuracion de corchea, dos semicircheas Melodico: arpeggio de la tonalidad iniciando con el quinto grado PARTE B: Ritmico: utiliza figuracion de clanca, negras y negras atresilladas | Ritmico: inicia en ambos pulsos con figuracion de corchea, dos semicircheas Melodico: arpeggio de la tonalidad iniciando con el quinto grado | Melodico: arpeggio de la tonalidad iniciando con el quinto grado PARTE B: Ritmico: utiliza figuracion de clanca, negras y negras atresilladas |
| | | | |
| CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DIFERENTES | Manuel Bernal | Juan Eulogio Mesa | Camilo Cifuentes |
| Articulación | Utiliza de vez en cuando Pizzicato | Implementa durante la obra articulación de vibrato, ordinario, sultasto y sulponticello | Interpreta la obra con vibrato y glisando |
| Melodía | -Acentuación atresillada. -Interpreta el final de la obra con una figuración rítmica poco común. | -En primer pulso utiliza figuración de corchea y dos semicorcheas y en segundo pulso interpreta con tresillos | -Utiliza figuración de corchea con dos semicorcheas, de vez en cuando hace variaciones en tresillos. |
| Acompañamiento | En primer pulso hace un silencio de corchea en seguida, dos semicorcheas | No realiza variaciones armónicas. Hace contra cantos atresillados y | -Realiza variaciones rítmico- armónicas -A demás del enriquecer la obra con acordes de 1ra y 2da posición, |

| | | | |
|-----------|----------|--|--|
| | | arpegiados según la armonía. | interpreta contracantos. |
| Tonalidad | La menor | | |
| Motivos | | <p>PARTE B: Rítmico: Inicia con blanca, luego realiza dos negras y en seguida corchea y negra con puntillo.</p> | <p>PARTE A: Rítmico: inicia en primer pulso con figuración de corchea, dos semicorcheas y en segundo pulso con trencillo de corchea.</p> |

11.2 Obra: TAPETUSA

| CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS COMUNES | MANUEL BERNAL | JUAN EULOGIO MESA | CAMILO CIFUENTES |
|---|---|---|---|
| Articulación | <p>Inicia el tema interpretando con legato</p> <p>El final utiliza figuración de blanca con puntillo acompañada de un calderón.</p> | <p>Inicia el tema interpretando con legato</p> <p>Realiza trémulo en algunas notas largas. En la parte B acentúa en el segundo pulso y en la corchea realiza un staccato.</p> | <p>Inicia el tema interpretando con legato</p> <p>Realiza trémulo en algunas notas largas.</p> <p>En la parte B acentúa en el segundo pulso y en la corchea realiza un staccato.</p> <p>El final utiliza figuración de blanca con puntillo acompañada de un calderón.</p> |
| Motivos | <p>Rítmicos: están dados por silencio de corchea, dos semicorcheas y negra.</p> <p>Arpegio de sol iniciando desde el quinto grado de la tonalidad.</p> | <p>Rítmicos: están dados por silencio de corchea, dos semicorcheas y negra.</p> | <p>Rítmicos: están dados por silencio de corchea, dos semicorcheas y negra.</p> |
| Melodía | <p>Por lo general en tiempo fuerte realiza acorde</p> <p>La primera parte melódicamente es interpretada igual</p> <p>El inicio de la obra empieza por la quinta del acorde.</p> | <p>La primera parte melódicamente es interpretada igual</p> <p>El inicio de la obra empieza por la quinta del acorde.</p> | <p>Por lo general en tiempo fuerte realiza acorde</p> <p>La primera parte melódicamente es interpretada igual.</p> <p>El inicio de la obra empieza por la quinta del acorde</p> |

| | | | |
|----------------|---|--|--|
| | <p>La parte B inicia por la tercera del acorde Finaliza con acorde de Sol en figuración de blanca con puntillo. El final utiliza figuración de blanca con puntillo acompañada de un calderón.</p> | <p>La parte B inicia por la tercera del acorde</p> <p>En la figuración corchea negra corchea negra interpreta apoyaturas ligadas</p> | <p>La parte B inicia por la tercera del acorde Finaliza con acorde de Sol en figuración de blanca con puntillo. El final utiliza figuración de blanca con puntillo acompañada de un calderón. En la figuración corchea negra corchea negra interpreta apoyaturas ligadas</p> |
| Métrica | 6/8 | 6/8 | 6/8 |
| Acompañamiento | La segunda semicorchea se interpreta con acento y staccato | | La segunda semicorchea se interpreta con acento y staccato |
| Tonalidad | Sol mayor | Sol mayor | Sol mayor |

| CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DIFERENTES | MANUEL BERNAL | JUAN EULOGIO MESA | CAMILO CIFUENTES |
|--|--|--|--|
| Articulación | <p>En la repetición de la parte A interpreta staccato con pizzicato</p> <p>En la parte B para finalizar la obra, interpreta con staccato.</p> <p>En general la obra siempre va interpretada en legato.</p> | <p>En el compás 14 realiza un trino en la apoyatura</p> <p>En el compás 76 con figuración de blanca implementa un glisando.</p> <p>En la parte B cuando realiza acordes su articulación está dada por acento-staccato.</p> | <p>En la parte B, realiza en segundo pulso acento-staccato</p> <p>En las notas largas articula con vibrato y vuelve a su sonido ordinario.</p> |
| Melodía | <p>La melodía en la parte B va en legato a una cuerda.</p> <p>En la última frase de la parte B realiza acordes arpegiados.</p> | <p>En la parte B por lo general implementa la doble.</p> | <p>En el compás 20 implementa en la figuración blanca con puntillo un glisando</p> |
| Diseño | A- A-B-B-A-B-B | A-A-B-B-A-B-B-A-B-B | A- A-B-B-A-A |
| Acompañamiento | | <p>Patrón rítmico:</p> <p>Primer pulso- Corchea acentuada, dos semicorcheas.</p> <p>Segundo pulso corchea staccato y corchea legato.</p> <p>En ocasiones en primer pulso realiza silencio de corchea.</p> <p>Realiza arpeggio en la primera corchea.</p> | |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | En corcheas realiza aplatillados en los tempos fuertes. | |
|--|--|---|--|

12. Conclusiones

Este trabajo permite conocer las diferentes formas y características interpretativas de la Rumba Criolla. Hay que tener en cuenta que no importa la influencia musical o el departamento. Los maestros Manuel, Camilo y Juan Mesa coincidieron en que la Rumba Criolla es una danza y aire tradicional en la que se aprecia e interpreta por instinto propio.

El análisis de las obras A juerguiar tocan y Tapetusa permitieron el desarrollo de identificación de las características interpretativas de este aire tradicional; una de las características melódica más relevantes es la utilización de arpeggios empezando por el quinto grado de la tonalidad. La forma interpretar la Rumba Criolla ha generado confusiones, ya que depende de la sensación del intérprete y la ejecución. El maestro Camilo Cifuentes interpreta la obra “A juerguiar Tocar” en métrica de 2/4; en su primer pulso realiza figuración de corchea acentuada y dos semicorcheas y en el segundo pulso hace tresillos de corchea; lo que conlleva a brindar diversidad interpretativa. Por otro lado los maestros Manuel Bernal y Juan Eulogio Mesa interpretan el mismo tema en métrica de 2/4 pero utilizan figuración rítmica de corchea y dos semicorcheas en ambos pulsos.

La combinación de la figuración corchea, dos semicorcheas y después tresillo; hace que la Rumba Criolla no se vuelva tan monótona.

Los motivos de la obra siempre están en tiempo fuerte y asciende por arpeggio iniciando desde el quinto grado de la tonalidad.

En cuanto al acompañamiento se interpreta según la melodía, es decir; al empezar la melodía, el acompañante por inercia sabe en que punto se entra a acompañar. El patrón rítmico está dado por corchea acentuada, dos semicorcheas en la que la segunda está acentuada con staccato y va

ligada a otra semicorchea y por ultimo interpreta una corchea aticulada con portato, en algunas ocasiones se interpretan contracantos conducidos al siguiente acorde.

Teniendo en cuenta estas características de la interpretación de la obra “ A juerguiar tocan” de los tres maestros, se observa que melódicamente se puede interpretar la esta pieza de las tres formas ya que la obra es muy repetitiva en sus partes A y B. Es decir, que se puede combinar la melodía con figuración de corchea y dos semicorcheas y al repetirla la puede interpretar en tresillo de corchea. Además de brindar patrones rítmicos, también se enriquece articularmente; ya que el acento cambia cuando se interpreta con corchea y dos semicorcheas a tresillo. Las diferentes articulaciones que utiliza el maestro Juan Eulogio Mesa, llevan a que la obra tenga ciertos momentos de delicadeza y a su vez de grandeza, sin dejar de lado ese sabor o interpretación pueblerina.

En cuanto a la parte B los maestros Camilo Cifuentes y Manuel Bernal después de la figuración blanca; realizan tresillo de negra, en cambio Juan Eulogio Mesa la interpreta con figuración de corchea y negra con puntillo. Estas figuraciones de tresillos, corchea acompañada de una negra con puntillo son compatibles entre sí; solamente hay que tener clara la acentuación de cada una.

El final que interpreta el maestro Manuel Bernal, no es tan común lo cual ha hecho un gran aporte para tener en cuenta al finalizar las rumbas criollas; ya que como se dijo anteriormente; son muy repetitivas y el final de las rumbas siempre es igual.

En cuanto al acompañamiento el maestro Camilo Cifuentes realiza arpeggios de tónica y dominante, lo cual hace que esa variación le dé un sentido, y no solo se quede en el patrón rítmico de corchea dos semicorcheas ligada a otra semicorchea y finalizando con corchea. Por otra parte el maestro Juan Eulogio Mesa utiliza glisando armónicos, como dándole un realce al tiple y apoyando prácticamente lo que podría hacer el bajo.

La segunda obra “Tapetusa” es interpretada en un compas compuesto de 6/8. El motivo en la primera como en la segunda parte , inicia con silencio de corchea y melodicamente en la primera parte empieza con el quinto grado de la tonalidad de Sol mayor.

Los tres maestros coinciden con la métrica y con la melodía; empiezan con silencio de corchea y realizan el arpegio a partir del quinto grado de la tonalidad. El maestro Camilo Cifuentes interpreta la melodía con apoyatura ligada a doble cuerda, en cambio el maestro Juan Eulogio Mesa utiliza en notas largas, trémulo y una que otra apoyatura. El maestro Manuel Bernal reafirma ciertas semifrases con arpegios; en la última frase enfatiza el primer pulso con arpegio de acorde. Para finalizar el maestro Manuel no utiliza en esta obra dobles cuerdas, por lo general, en la parte A realiza acordes arpegiados en finales de semifrase y frase.

En la parte B todos coinciden en la entrada con silencio de corchea en tercer grado de la tonalidad. El maestro Juan Eulogio esporádicamente utiliza doble cuerda; en la segunda parte de la B si implementa las dobles cuerdas de seguido y acordes arpegiados. En cambio, el maestro Camilo Cifuentes realiza la melodía más legato por una sola línea melódica. El final de las obras los maestros Camilo Cifuentes y Manuel Bernal los dejan sonando, pero Juan Eulogio termina en seco; es decir, en corchea con staccato.

El maestro Juan Eulogio Mesa aporta variaciones en el acompañamiento, esporádicamente no interpreta la primera corchea, y en algunos momentos utiliza figuración de corchea aplantillando en el tiple el primer pulso de cada figura.

En sí, la Rumba Criolla puede ser interpretada y combinada según los gustos, sus experiencias, pero siempre y cuando el intérprete tenga en cuenta que cada acento ya sea de tresillo de corchea o corchea con dos semicorcheas son diferentes. En cuanto al acompañamiento es indispensable

tener claro las variaciones que los intérpretes han brindado, ya que la función de tiple solamente es rítmica y se vuelve monótona. Con las diferentes variaciones y contracantos se llega a diversificar la interpretación de la Rumba Criolla.

La Rumba Criolla puede ser interpretada según la experiencia y vivencia de la región donde se encuentre; siempre y cuando, tenga clara la melodía original y de ella pueda diversificarla en tanto melodía como en acompañamiento sin perder la esencia de este aire tradicional. Como se evidencia en este trabajo, las diferentes formas de ejecución de dos de las obras emblemáticas de este aire, conllevan a brindar algunas características y elementos que se puede llevar a cabo en cualquier obra de rumba criolla. En la melodía puede ejecutarse con figuración de corchea y dos semicorcheas y en su repetición para que no se vuelvan monótonas, se podría ejecutar en tresillo de corcheas; en cuanto al acompañamiento se debe tener presente la melodía y puede ser interpretada según el sentir o la intuición. Este documento brinda variaciones y direccionalidad de acompañamiento; entre estas variaciones se encuentra aplatillados, arpegios, silencio en los tiempos fuertes, etc., el acompañamiento en tiple va ligado al bajo que siempre está a tres.

Este documento recoge un análisis detallado de la rumba criolla, en donde se identifican las diferentes características y elementos que tiene la Rumba Criolla. Este trabajo contribuye al desarrollo interpretativo de este aire tradicional ya que al ser ejecutada se tiene en cuenta instinto y sentimiento que transmita la obra en general. Los anexos de esta investigación clarifican las diversas formas interpretativas de las dos obras seleccionadas.

Prospectiva

Este trabajo busca reunir conceptos, ideas, experiencias y vivencias de Rumba Criolla, pero a partir de este documento se pueden abrir nuevos aportes por parte de investigadores con intereses similares; donde no solamente abarque las características y análisis a nivel interpretativo sino que también se experimente en todo el sentido cultural; es decir, por medio de la danza, las costumbres, la vestimenta de la época, la forma de cortejar a una mujer, la forma de expresión, la rutina, entre otros.

La rumba criolla es patrimonio cultural y es pertinente mantenerla vigente, analizando y experimentando desde el sector rural para luego dejarlo documentado y poder tener un soporte de las raíces de la Música Colombiana y de la Rumba Criolla.

ANEXOS

1. Formato de la entrevista
2. PDF A juerguiar tocan- original
3. PDF Tapetusa- original

MANUEL BERNAL

1. Video y audio de la entrevista
2. Video y audio de badola de A juerguiar tocan
3. Video y audio de tiple de A juerguiar tocan
4. Audio de bandola y tiple de Ajuerguiar tocan
5. PDF Transcripción bandola de A juerguiar tocan
6. PDF Articulación bandola de A juerguiar tocan
7. PDF Acompañamiento en tiple de A juerguiar tocan
8. Video y audio de badola de Tapetusa
9. Video y audio de tiple de Tapetusa bandola
10. Audio de bandola y tiple de Tapetusa
11. PDF Transcripción de Tapetusa bandola
12. PDF Articulación de Tapetusa bandola
13. PDF Acompañamiento en tiple de Tapetusa

CAMILO CIFUENTES

14. Video y audio de la entrevista
15. Video y audio de requinto de A juerguiar tocan
16. Video y audio de tiple de A juerguiar tocan
17. Audio de requinto y tiple de Ajuerguiar tocan
18. PDF Transcripción requinto de A juerguiar tocan
19. PDF Articulación requinto de A juerguiar tocan
20. PDF Acompañamiento en tiple de A juerguiar tocan
21. Video y audio de requinto de Tapetusa
22. Video y audio de tiple de Tapetusa
23. Audio de requinto y tiple de Tapetusa
24. PDF Transcripción requinto de Tapetusa
25. PDF Articulación requinto de Tapetusa
26. PDF Acompañamiento en tiple de Tapetusa

JUAN EULOGIO MESA

27. Audio de la entrevista
28. Audio de requinto de A juerguiar tocan
29. Audio de tiple de A juerguiar tocan

30. Audio de requinto y tiple de Ajuerguiar tocan
31. PDF Transcripción requinto de A juerguiar tocan
32. PDF Articulación requinto de A juerguiar tocan
33. PDF Acompañamiento en tiple de A juerguiar tocan
34. Audio requinto de Tapetusa
35. Audio tiple de Tapetusa
36. Audio de requinto y tiple de Tapetusa
37. PDF Transcripción requinto de Tapetusa
38. PDF Articulación requinto de Tapetusa
39. PDF Acompañamiento en tiple de Tapetusa

Los anexos de este trabajo se encuentran en el siguiente link:

https://mailunicundiedu-my.sharepoint.com/personal/jfelipeavila_ucundinamarca_edu_co/_layouts/15/onedrive.aspx?id=%2Fpersonal%2Fjfelipeavila_ucundinamarca_edu_co%2FDocuments%2FUDEC%2FInvestigaci%C3%B3n%2F2019%2FNatalia%20Cely&parent=

Bibliografía

- Ministerio de Cultura . (2010-2013). *ministerio de cultura* . Obtenido de ministerio de cultura : <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/descargas/Informaci%C3%B3n%20para%20Premio%20de%20M%C3%BAscas%20de%20marimba%20y%20Cantos%20tradicionales%20del%20Pac%C3%ADfico%20Sur.pdf>
- (Colombia), N. S. (1997). De la tradición oral a la etnoliteratura. *America Negra* , 13.
- Angel, C. (s.f.). *angelsuitar.com*. Obtenido de angelsuitar.com: <https://angelsuitar.com/sobre-angel-candelaria/>
- Anonimo, I. p. (1997). De la tradición oral a la etnoliteratura. *America Negra*, 19-27. Obtenido de http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_10_19-27-de-la-tradicion-oral.pdf
- Antioquia, U. d. (2004). Bandola, tiple y guitarra de las fiestas populares a la música de cámara. *ARTES*. Obtenido de <file:///C:/Users/PERSONAL/Downloads/Dialnet-BandolaTipleYGuitarra-1213852.pdf>
- Bernal, M. (s.f.). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Bogotá , Colombia. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana : <https://artes.javeriana.edu.co/documents/3270783/3271715/Manuel+Bernal.pdf/56cc1b15-4be8-4dc8-9235-758498fbba10>
- Cano, J. A. (20 de 06 de 2017). *PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA*. Obtenido de PROCESO GESTION APOYO ACADEMICO DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA: <http://dspace.ucundinamarca.edu.co:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/792/Caracteristicas%20interpretativas%20de%20la%20m%C3%BAscas%20carranguera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cardona, L. (11 de 08 de 2014). Habla la Experiencia . (C. m. Mejia, Entrevistador)
- Colaboratorio . (17 de Enero de 2017). *Colaboratorio.net*. Obtenido de Colaboratorio.net: <https://colaboratorio.net/xphnx/multimedia/audio/2017/la-musica-ritmo-melodia-y-armonia/>
- Cultura, G. d. (2018). *Sistema Nacional de Informacion Cultural*. Obtenido de Sistema Nacional de Informacion Cultural: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=25&COLTEM=22>
- DRA. (2017). *Banco de la Republica. Red Cultural del Banco de la Republica de Colombia* . Obtenido de Banco de la Republica. Red Cultural del Banco de la Republica de Colombia : Banco de la Republica. Red Cultural del Banco de la Republica de Colombia

- Franco, E. (13 de 07 de 1986). *un taller de tiple con Elquin Perez* . Obtenido de un taller de tiple con Elquin Perez : http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_06_Un%20taller%20de%20tiple.pdf
- Fusagasuga Digital-La Rumba Criolla: Aire Folclorico de Fusagasuga*. (s.f.). Obtenido de Fusagasuga Digital-La Rumba Criolla: Aire Folclorico de Fusagasuga: <https://www.fusagasugadigital.gov.co/cuPatrimonio.php?material=bm8=&idArea=Mg==>
- Garcia, R. L. (2015). *Dialnet* . Obtenido de Dialnet : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=78735>
- Gibbs, G. (2007). *El Analisis de datos Cualitativos en Investigaciòn Cualitativa*. Publicaciòn en Londres, Singapore y Washington D,C: MORATA, S.L.
- Guerrero, J. (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. *Runa SciELO Analytics*. Obtenido de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282014000200004
- Jáuregui, D. (16 de Septiembre de 2012). *La Guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada* . Obtenido de La Guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada : <http://www.laguitarra-blog.com/2012/09/16/la-bandola-andina-colombiana-2/>
- karateaudio . (2016). *karateaudio*. Obtenido de karateaudio: <http://karateaudio.com/analizador-de-espectro/>
- ladomicilio. (09 de Diciembre de 2014). ¿Entiendes el ritmo? Todo Sobre la Métrica Musical con Ejemplos (Curso Teoría Musical). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=t75d0RLjnc0>
- LINGENTI, A. (01 de 09 de 2018). Ástor Piazzolla, una vida de película. *El Tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/documental-sobre-la-vida-y-obra-de-astor-piazzolla-263112>
- Luque, A. (19-27 de 9 de 2016). *Go Tok Music*. Obtenido de Go Tok Music: <http://www.gotokmusic.com/gotokdice/articulos/art-19-27sept2016-musica-del-pacifico/art-19-27sept2016-musica-del-pacifico.php>
- MIRANDA, J. C. (s.f.). *LA RUMBA CRIOLLA EN EL FOLCLOR FRESNENSE* . Obtenido de LA RUMBA CRIOLLA EN EL FOLCLOR FRESNENSE : <http://www.fresno.org.co/fresno/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>
- Miranda, P. V. (1999). *La rumba criolla en el folclor Fresnense*. Obtenido de La rumba criolla en el folclor Fresnense: <http://www.fresno.org.co/fresno/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>

- Montoya, N. (6 de marzo de 2017). *En la capital de la música, Egresado UCM recibió homenaje*. Obtenido de En la capital de la música, Egresado UCM recibió homenaje: <http://www.ucm.edu.co/2017/03/06/en-la-capital-de-la-musica-egresado-ucm-recibio-homenaje/>
- Monzon, M. L. (2014). *Dialnet*. Obtenido de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=121075>
- Musicamia. (24 de 02 de 2017). *Musicamia*. Obtenido de Musicamia: <https://musicamiaoficial.com/2017/02/24/herencia-de-timbiqui-el-sonido-del-pacifico-colombiano-que-recorre-el-mundo/>
- Orrego, J. (s.f.). HEITOR VILLA-LOBOS. *revista Musical Chilena*. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/46529610.pdf>
- Poveda, C. G. (22 de 02 de 2016). *ministerio de cultura* . Obtenido de ministerio de cultura : <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/jesuspinz%C3%B3nurrealegado.aspx>
- Poveda, C. G. (s.f.). *Ministerio de Cultura*. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/jesuspinz%C3%B3nurrealegado.aspx>
- Ranocchiari, D. (9 de 2013). *Música y etnicidad en el archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia)*. Obtenido de Música y etnicidad en el archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia): https://www.academia.edu/12331018/M%C3%BAsica_y_etnicidad_en_el_archipi%C3%A9lago_de_San_Andr%C3%A9s_y_Providencia_Colombia_
- REDACCION EL TIEMPO. (19 de 10 de 1995). MELODIAS INDIGENAS CON LA ORQUESTA SINFONICA. *EL TIEMPO*. Obtenido de <https://m.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-429274>
- SAENZ, R. F. (2014). *DE LA GUITARRA ANDINA COLOMBIANA A LA GUITARRA CLASICA Y VICEVERSA* . Obtenido de DE LA GUITARRA ANDINA COLOMBIANA A LA GUITARRA CLASICA Y VICEVERSA: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7742/RaulFernando_MadridSanz_2015.pdf?sequence=2
- SALGAR, O. H. (24 de 01 de 2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Obtenido de Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15410>
- Secretaria de Cultura y Turismo. (04 de Noviembre de 2013). VI FESTIVAL NACIONAL DE INTERPRETES Y COMPOSITORES DE LA RUMBA CRIOLLA. Fusagasuga,

- Cundinamarca, Colombia. Obtenido de
https://www.youtube.com/watch?v=s3jNF_zLnqQ
- Sistema Nacional de Informacion Cultural*. (s.f.). Obtenido de Sistema Nacional de Informacion Cultural:
<http://www.sinic.gov.co/sinic/colombiacultural/PaginaColCultural.aspx?AREID=3&SECID=8>
- SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL*. (s.f.). Obtenido de SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL:
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=25&COLTEM=221>
- TIEMPO, R. E. (19 de 10 de 1995). MELODÍAS INDÍGENAS CON LA ORQUESTA SINFÓNICA. *EL TIEMPO*. Obtenido de
<https://m.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-429274>
- Vela, M. (febrero de 2017). *martavela.com* . Obtenido de *martavela.com*:
<http://martavela.com/wp-content/uploads/2017/02/articulacio%CC%81n.pdf>
- Velez, A. C. (02 de 12 de 2015). *Recopilación y análisis de las obras del maestro Miguel Antonio Cifuentes Peñaloza*. Obtenido de Recopilación y análisis de las obras del maestro Miguel Antonio Cifuentes Peñaloza:
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1503>
- Visbal Rodríguez, R. D. (24 de 11 de 2017). *Sistema de Gestion de Bibliotecaria Repositorio Institucional UdeC*. Obtenido de
<http://dspace.ucundinamarca.edu.co:8080/xmlui/handle/123456789/800>