


	<b>GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS</b>						  
	<b>CARTA DE AUTORIZACIÓN</b>						
<b>CÓDIGO</b>	<b>AP-BIB-FO-06</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>1</b>	<b>VIGENCIA</b>	<b>2014</b>	<b>PÁGINA</b>	<b>1 de 2</b>

Neiva, 20 de Mayo del 2016

Señores

CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA

Ciudad

El (Los) suscrito(s):

DILMER MEDINA TELLO , con C.C. No. 7728438

\_\_\_\_\_, con C.C. No. \_\_\_\_\_,

\_\_\_\_\_, con C.C. No. \_\_\_\_\_,

\_\_\_\_\_, con C.C. No. \_\_\_\_\_,

Autor(es) de la tesis y/o trabajo de grado o \_\_\_\_\_

Titulado LA MÚSICA DEL HUILA EN UNA CUERDA “OBRAS DE COMPOSITORES HUILENSES ADAPTADAS A GUITARRA CLASICA” presentado y aprobado en el año 2016 como requisito para optar al título de LICENCIADO EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL.

Autorizo (amos) al CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN de la Universidad Surcolombiana para que con fines académicos, muestre al país y el exterior la producción intelectual de la Universidad Surcolombiana, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

Los usuarios puedan consultar el contenido de este trabajo de grado en los sitios web que administra la Universidad, en bases de datos, repositorio digital, catálogos y en otros sitios web, redes y sistemas de información nacionales e internacionales “open access” y en las redes de información con las cuales tenga convenio la Institución.

- Permita la consulta, la reproducción y préstamo a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato Cd-Rom o digital desde internet, intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer, dentro de los términos establecidos en la Ley 23 de 1982, Ley 44 de 1993, Decisión Andina 351 de 1993, Decreto 460 de 1995 y demás normas generales sobre la materia.





- Continúo conservando los correspondientes derechos sin modificación o restricción alguna; puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación del derecho de autor y sus conexos.

	<b>GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS</b>						
	<b>CARTA DE AUTORIZACIÓN</b>						
<b>CÓDIGO</b>	<b>AP-BIB-FO-06</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>1</b>	<b>VIGENCIA</b>	<b>2014</b>	<b>PÁGINA</b>	<b>2 de 2</b>

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.

EL AUTOR/ESTUDIANTE:

Firma

	<b>GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS</b>					  	
	<b>DESCRIPCIÓN DE LA TESIS Y/O TRABAJOS DE GRADO</b>						
<b>CÓDIGO</b>	<b>AP-BIB-FO-07</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>1</b>	<b>VIGENCIA</b>	<b>2014</b>	<b>PÁGINA</b>	<b>1 de 4</b>

**TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO: LA MÚSICA DEL HUILA EN UNA GUITARRA “OBRAS DE COMPOSITORES HUILENSES ADAPTADAS A GUITARRA CLÁSICA”**

**AUTOR O AUTORES:**

Primero y Segundo Apellido	Primero y Segundo Nombre
MEDINA TELLO	DILMER

**DIRECTOR Y CODIRECTOR TESIS:**

Primero y Segundo Apellido	Primero y Segundo Nombre

**ASESOR (ES):**






Primero y Segundo Apellido	Primero y Segundo Nombre
RODRIGUEZ MENDOZA	JUAN PABLO

**PARA OPTAR AL TÍTULO DE:** Licenciado en Educación Artística y Cultural

**FACULTAD:** Educación

**PROGRAMA O POSGRADO:** Licenciatura en Educación Artística y Cultural

**CIUDAD:** Neiva      **AÑO DE PRESENTACIÓN:** 2016      **NÚMERO DE PÁGINAS:** 139

	<b>GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS</b>					   	
	<b>DESCRIPCIÓN DE LA TESIS Y/O TRABAJOS DE GRADO</b>						
<b>CÓDIGO</b>	<b>AP-BIB-FO-07</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>1</b>	<b>VIGENCIA</b>	<b>2014</b>	<b>PÁGINA</b>	<b>2 de 4</b>

**TIPO DE ILUSTRACIONES** (Marcar con una X):

Diagramas    x Fotografías    Grabaciones en discos    Ilustraciones en general    Grabados    Láminas     
 Litografías    Mapas    Música impresa    x Planos    Retratos    Sin ilustraciones    Tablas o  
 Cuadros   

**SOFTWARE** requerido y/o especializado para la lectura del documento:

**MATERIAL ANEXO:** Partituras y audios de las obras de los compositores huilenses adaptadas para guitarra clásica.

**PREMIO O DISTINCIÓN** (En caso de ser LAUREADAS o Meritoria):

**PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS:**






<u>Español</u>	<u>Inglés</u>	<u>Español</u>	<u>Inglés</u>
1. Arreglo	arrangement	6. Ritmo	rhythm
2. Armonía	Harmony	7. Contrapunto	counterpoint
3. Bambuco	Bambuco	8. Pasillo	aisle
4. Digitación	fingering	9. Cumbia	cumbia
5. guitarra	guitar	10. Adaptación	adaptation

**RESUMEN DEL CONTENIDO:** (Máximo 250 palabras)

**TÍTULO:** LA MUSICA DEL HUILA EN UNA GUITARRA “Obras de compositores Huilenses adaptadas a guitarra clásica”

**AUTOR:** Dilmer Medina Tello

**PROBLEMA DE INVESTIGACION- CREACION:** Poco repertorio musical Huilense para la formación y desarrollo de la guitarra clásica en la región.

	<b>GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS</b>						   
	<b>DESCRIPCIÓN DE LA TESIS Y/O TRABAJOS DE GRADO</b>						
<b>CÓDIGO</b>	<b>AP-BIB-FO-07</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>1</b>	<b>VIGENCIA</b>	<b>2014</b>	<b>PÁGINA</b>	<b>3 de 4</b>

**DESCRIPCIÓN:** El presente trabajo es una propuesta de adaptación de música Huilense enfocándola a la guitarra clásica, en la cual se elaboraron arreglos instrumentales, tomando temas del repertorio vocal-instrumental de compositores representativos de la región, como apuesta al desarrollo del repertorio guitarrístico, desde los elementos que caracterizan la música tradicional del Huila.

**METODOLOGIA:** Fenomenológica hermenéutica con un enfoque cualitativo

**CONTENIDOS:** Este proyecto está enfocado hacia la catedra de guitarra en el conservatorio de música y canto del Huila lo cual se constituye en una investigación de corte cualitativo cuyos resultados contribuyan a la formación guitarrística, musical, a la apreciación musical y la historia de la música regional, procesos de asimilación de los componentes artísticos propios de la música del Huila, Para la elaboración de los arreglos, se detectaron los desarrollos individuales y grupales de los interpretes de los diferentes niveles en cuanto al dominio de la técnica, la lectura específica del instrumento, la interpretación y la expresión, los cuales son determinantes en la realización de las adaptaciones instrumentales como aporte a la solución del problema planteado en el presente proyecto. Finalmente se define los aspectos técnicos y teóricos de la música Huilense, los cuales mostrarán el aporte artístico, componentes interpretativos hacia formación del guitarrista y ampliación del repertorio de la guitarra clásica a partir de la música del Huila, para luego pasar a las conclusiones y la bibliografía.

**FUENTES BIBLIOGRAFICAS:**

- 20 libros y documentos citados.

**ABSTRACT:** (Máximo 250 palabras)

**TITLE:** THE MUSIC IN A GUITAR HUILA "Huilense composers works adapted to classical guitar"

**AUTHOR:** Dilmer Medina Tello



## GESTIÓN SERVICIOS BIBLIOTECARIOS

### DESCRIPCIÓN DE LA TESIS Y/O TRABAJOS DE GRADO



CÓDIGO

AP-BIB-FO-07

VERSIÓN

1

VIGENCIA

2014

PÁGINA

4 de 4

**PROBLEM:** investigations CREATION: Little Huilense musical repertoire for the formation and development of classical guitar in the region.

**DESCRIPTION:** This paper is a proposal for adaptation of Huilense music by focusing on the classical guitar, in which instrumental arrangements were developed, taking themes of vocal-instrumental representative composers of the region, such as betting on the development of the guitar repertoire, from the elements that characterize the traditional music of Huila.

**METHODOLOGY:** Phenomenological hermeneutics with a qualitative approach

**CONTENTS:** This project is focused on the chair of guitar at the conservatory of music and song of Huila which constitutes a qualitative research whose results contribute to the guitarrístico training, musical, the music appreciation and music history regional, processes of assimilation own artistic components of the music of Huila,

For making arrangements, individual and group developments performers of different levels regarding the mastery of technique, reading specific instrument, interpretation and expression were detected, which are crucial to the realization of the instrumental adaptations as a contribution to solving the problem posed in this project. Finally the technical and theoretical aspects of Huilense music is defined, which show the artistic contribution, interpretive components to training guitarist and expanding the repertoire of the classical guitar from the music of Huila, then move to the conclusions and bibliography.

#### BIBLIOGRAPHICAL SOURCES:

- 20 books and documents cited.

#### APROBACION DE LA TESIS

Nombre Presidente Jurado: José Leonardo Ruiz Méndez

Firma:

Nombre Jurado: Alberto Suaza S.

Firma:

Nombre Jurado:

Firma:

**LA MUSICA DEL HUILA EN UNA GUITARRA**  
**Obras de compositores Huilenses arregladas para guitarra clásica**

**DILMER MEDINA TELLO**

**CD: 2005104560**

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA**

**FACULTAD DE EDUCACION**

**PROGRAMA DE ARTES**

**NEIVA**

**2016**

**LA MUSICA DEL HUILA EN UNA GUITARRA**  
**Obras de compositores Huilenses arregladas para guitarra clásica**

**Trabajo de Tesis para optar al título de: Licenciado en Educación Artística y Cultural**

**ASESOR: Mag. JUAN PABLO RODRIGUEZ**

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA**

**FACULTAD DE EDUCACION**

**PROGRAMA DE ARTES**

**NEIVA**

**2016**



A Dios

A mi esposa Luisa F. Repizo,

A mis hijos,

A mis padres,

A mis hermanas

A mis sobrinos

## **AGRADECIMIENTOS**

Los resultados de este proyecto, están dedicados a todas aquellas personas que, de alguna forma, son parte de su culminación. Mis sinceros agradecimientos están dirigidos hacia Juan Pablo Rodríguez y Leonardo Ruiz, gracias a su ayuda desinteresada, me brindaron información relevante, próxima, pero muy cercana a la realidad de mis necesidades. A los estudiantes de guitarra del Conservatorio Departamental de música y canto del Huila por dedicar tiempo en el montaje de los arreglos. A Juan Carlos Perdomo, el cuál plasmo los resultados investigativos en diseños originales, atractivos y de gran realce para el éxito del proyecto. A mi familia por brindarme siempre su apoyo, tanto sentimental, como económico. Pero, principalmente mis agradecimientos están dirigidos hacia mi amada esposa Luisa Fernanda, sin el cual no hubiese podido salir adelante en la tesis. Gracias Dios, gracias hijos míos, gracias padres y hermanas, gracias Universidad Surcolombiana.

<b>CONTENIDO</b>	
<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>10</b>
<b>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>14</b>
1.1. MATRIZ DEL PROBLEMA.....	14
1.2. IDENTIFICACION DEL PROBLEMA.....	15
1.3. DEFINICION DEL PROBLEMA.....	17
<b>1. ANTECEDENTES.....</b>	<b>18</b>
<b>2. JUSTIFICACION.....</b>	<b>27</b>
<b>3. FUNDAMENTO TEORICO.....</b>	<b>31</b>
3.1. ARMONÍA .....	31
3.2. CONTRAPUNTO .....	32
3.2.1. ESPECIES DE CONTRAPUNTO .....	33
3.2.2. PRIMERA ESPECIE .....	34
3.2.3. SEGUNDA ESPECIE .....	35
3.2.4. TERCERA ESPECIE .....	36
3.2.5. CUARTA ESPECIE.....	37
3.2.6. QUINTA ESPECIE O CONTRAPUNTO FLORIDO.....	38
3.3. MELODÍA .....	39
3.4. RITMO .....	40
4.4.1 ELEMENTOS DEL RITMO.....	41
3.5. ARREGLO .....	42
3.6. GUITARRA .....	43
3.6.1. LA GUITARRA DENTRO DE LA ACADEMIA .....	45
3.6.2. DIGITACIÓN .....	45
3.6.3. DIGITACIÓN EN LA GUITARRA.....	46
4.8. AIRES Y RITMOS DE LA REGION ANDINA Y OTRAS REGIONES.....	48
4.8.1. EL BAMBUCO .....	48

4.8.2.	EL PASILLO .....	49
4.8.3.	LA GUABINA.....	49
4.8.4.	SAN JUANERO Y RAJALEÑA.....	50
4.8.5.	LA CUMBIA .....	50
4.9.	MUSICA DEL HUILA Y SUS COMPOSITORES.....	51
4.9.1.	HISTORIA DE LA MÚSICA DEL HUILA.....	51
<b>5.</b>	<b>OBJETIVOS</b> .....	54
5.1.	OBJETIVO GENERAL .....	54
5.2.	OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	54
<b>6.</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	55
6.1.	TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	55
6.1.1.	FENOMENOLÓGICO-HERMENEUTICA .....	55
6.2.	ENFOQUE INVESTIGATIVO.....	57
6.2.1.	CUALITATIVO .....	57
6.3.	UNIVERSO DE ESTUDIO, POBLACIÓN Y MUESTRA.....	58
6.4.	ESTRATEGIA METODOLOGICA .....	59
6.5.	TECNICAS DE INVESTIGACION.....	60
<b>7.</b>	<b>RESULTADOS</b> .....	61
7.2	RESULTADOS DE ENTREVISTAS.....	65
7.3.	ANALISIS DE REPERTIORIO .....	69
7.3.1.	MITOLOGÍA HUILENSE .....	69
7.3.2.	DEJA QUE PIENSEN Y DIGAN .....	71
7.3.3.	SENTIMIENTO HUILENSE .....	78
7.3.4.	SOÑAR CONTIGO .....	84
7.3.5.	LUZ Y SOMBRA .....	89
7.3.6.	FLOR DEL CAMPO.....	95
7.3.7.	SANJUANERO HUILENSE .....	103

7.3.8. LINDA MUJER.....	109
7.3.9. PORQUE LLORA MI PUEBLO .....	115
<b>8. CONCLUSIONES.....</b>	<b>122</b>
<b>9. RECOMENDACIONES.....</b>	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAFIAS .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>132</b>

## RAI

**TITULO:** LA MUSICA DEL HUILA EN UNA GUITARRA “Obras de compositores Huilenses adaptadas a guitarra clásica”

**AUTOR:** Dilmer Medina Tello

**PROBLEMA DE INVESTIGACION- CREACION:** Poco repertorio musical Huilense para la formación y desarrollo de la guitarra clásica en la región.

**DESCRIPCIÓN:** El presente trabajo es una propuesta de adaptación de música Huilense enfocándola a la guitarra clásica, en la cual se elaboraron arreglos instrumentales, tomando temas del repertorio vocal-instrumental de compositores representativos de la región, como apuesta al desarrollo del repertorio guitarrístico, desde los elementos que caracterizan la música tradicional del Huila.

**METODOLOGIA:** Fenomenológica hermenéutica con un enfoque cualitativo

**CONTENIDOS:** Este proyecto está enfocado hacia la cátedra de guitarra en el conservatorio de música y canto del Huila lo cual se constituye en una investigación de corte cualitativo cuyos resultados contribuyan a la formación guitarrística, musical, a la apreciación musical y la historia de la música regional, procesos de asimilación de los componentes artísticos propios de la música del Huila,

Para la elaboración de los arreglos, se detectaron los desarrollos individuales y grupales de los intérpretes de los diferentes niveles en cuanto al dominio de la técnica, la lectura específica del instrumento, la interpretación y la expresión, los cuales son determinantes en la realización de las adaptaciones instrumentales como aporte a la solución del problema planteado en el presente proyecto. Finalmente se definen los aspectos técnicos y teóricos de la música Huilense, los cuales mostrarán el aporte artístico, componentes interpretativos hacia formación

del guitarrista y ampliación del repertorio de la guitarra clásica a partir de la música del Huila, para luego pasar a las conclusiones y la bibliografía.

**FUENTES BIBLIOGRAFICAS:**

- 20 libros y documentos citados.

**PALABRAS CLAVES:** Adaptación, guitarra, arreglos, Digitación, Ritmo armonía, contrapunto, pasillo, guabina, bambuco, cumbia.

## INTRODUCCION

El proyecto surge del interés del investigador, principalmente una apuesta por la inclusión de músicas del Huila en el área de la guitarra clásica (solista) y por otra parte oxigenar el repertorio para recital en la guitarra, a partir de adaptaciones, teniendo como punto de partida un diagnóstico que determina las posibilidades técnicas y las expectativas de 5 intérpretes de la guitarra del conservatorio del Huila frente a la música tradicional del Dpto.

Por medio de este proyecto se intenta mostrar una perspectiva y nuevas posibilidades de interpretación guitarrísticas a través de la música del Huila y que por medio de los componentes musicales que ofrecen los aires musicales mencionados, como son las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas, que a diferencia de repertorios de los distintos periodos históricos de la música y más específicamente la guitarra clásica, este álbum de obras huilenses generaría en los intérpretes una experiencia interpretativa incomparable en cuanto al manejo de síncopas y el lenguaje ritmo-armónico que caracteriza la música huilense, aspectos que también se encuentran en las obras para guitarra de los distintos compositores latino americanos pero poco en los europeos.

El proceso de la investigación-creación, no sólo posibilita la ampliación del repertorio, sino que permite generar nuevas motivaciones en torno a repertorios alternativos que ofrecen los compositores huilenses por medio de su obra musical.

En primer lugar el proyecto hace referencia a la problemática identificada que especifica como los ritmos propios de la zona andina, lo cual han tenido experiencias positivas en el campo compositivo e interpretativo a partir de la guitarra clásica, otras regiones del país como el Huila ha contado con poca realización de experiencias compositivas que dan cuenta de otros desarrollos.



Luego sigue la pregunta de investigación que precisa cómo ampliar el repertorio de la guitarra solista para desarrollar habilidades interpretativas teniendo en cuenta las posibilidades sonoras de la guitarra clásica con elementos rítmicos, melódicos y armónicos desde de una selección y adaptación de arreglos musicales con énfasis en música tradicional Huilense, acorde con las expectativas y desarrollos de los intérpretes del conservatorio de música y canto del Huila.

La justificación de esta investigación, tiene como propósito de poder mostrar la riqueza musical del Huila, con base en los recursos técnicos que tiene la guitarra y mostrar que el repertorio Huilense, como todos los demás, es de suma importancia para llegar a ser implementados en la estructura de una obra solista.

Los objetivos generales, específicos, de esta investigación propone llegar a realizar nueve arreglos para guitarra solista con obras de los compositores más reconocidos de la región, realizando un concierto, una grabación en estudio y una cartilla con los arreglos escritos en partituras como parte del estudio, de la población y muestra a modo de sustentación del proyecto.

Para los antecedentes tome como modelo cuatro investigaciones 3 nacionales y uno internacional; el primera tesis se llama “el porro en los procesos de formación de la guitarra solista” el autor es Daniel Gustavo Cadena la publicación se elaboró con facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional en año 2011, la segunda tesis se titula “rescate, creación y difusión de obras para guitarra de compositores mexicanos” tiene dos autores, Raúl Cortez cervantes y Mauricio Hernández Monterrubio y la publicación se elaboró con el instituto de artes de la universidad autónoma del estado de Hidalgo-México en el año 2010, la tercera tesis se titula “adaptaciones de música colombiana a ensambles de violín” el autor es Wilmer Evaristo Quiroga Mendoza, la publicación fu echa en la facultad de ciencias humanas de la Universidad Industrial de Santander-Bucaramanga en el año 2009, la cuarta tesis se titula “arreglos para cuarteto típico colombiano” el

autor es Nelson Augusto Bohórquez Castro la publicación se elaboró en la facultad de bellas artes y humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira año 2009.

El cuerpo teórico de la investigación está enfocada hacia los distintos ritmos y aires que se ven en la música de la región, la guitarra en la academia, definiciones del contrapunto, armonía digitación en la guitarra organizadas de la siguiente forma; primero definiciones sobre armonía y contrapunto con una breve explicación sobre las diferentes especies de contrapunto, seguido con las definiciones de melodía y ritmo con una explicación sobre los elementos del ritmo. Luego se pasa a explicar la guitarra y la historia dentro de la academia definiendo que es la digitación y la digitación dentro de la guitarra, inmediatamente se pasa a hablar sobre que el folclor música de la región y los distintos ritmos (Bambuco, Pasillo, Guabina, Cumbia) y para terminar se habla de la historia de la música en el Huila y sus compositores.

La parte metodológica, en la cual está la implementación argumentada de algunos principios para efectuar el proyecto de investigación-creación, se sigue a exponer y explicar de manera detallada, tomando como diseño metodológico el fenomenológico lo cual se enfoca en las experiencias individuales subjetivas de los objetos participantes personas en este caso los compositores con sus composiciones como objeto de estudio y con el propósito de examinar las percepciones envolviéndose en las experiencias que surge en la investigación. El estudio, población y muestra, trata de los objetos de estudio así como se menciona en el diseño metodológico que son los compositores del Huila, en las técnicas e instrumento de Investigación está la forma como se abordara la elaboración de los arreglos partiendo con el diagnostico que se harán a los intérpretes que se escogerán para interpretar los arreglos y su desarrollo en cada

una de las obras que se van arreglar y adaptar, con el propósito de cumplir con los objetivos del trabajo investigativo.

En los resultados se muestra paso a paso el desarrollo arreglísticos que tuvo cada pieza musical escogida pasando por dos niveles de dificultad propuestos realizando una ficha técnica especificando el nombre del compositor, biografía, región, aire, tonalidad original, tonalidad propuesta, tempo compas, célula rítmica, nivel armónico, la forma, duración de la obra y como tercera instancia se encuentra la entrevista realizada a algunos intérpretes que accedieron al montaje de las obras con el fin de buscar la aprobación de estas.

Finalmente se concluye los arreglos fueron coherentes con el nivel de los intérpretes lo cual fue determinante a la hora de elaborarlos, los procesos vivenciados en la cátedra de guitarra en el conservatorio de música fueron importantes porque se afirma que la música del Huila se puede incluir a partir de la guitarra clásica, otra conclusión fue la motivación que genero los arreglos para los intérpretes como en el momento de montarlas como a la hora de ejecutarlos dentro de un recinto y con un público, al final se elabora una cartilla con los nueve arreglos y un CD de audio con los temas grabados. Las recomendaciones que señalo en el trabajo de investigación, dejo claro que la digitaciones de los arreglos pueden ser modificadas a consideración del intérprete, la presencia de un docente es fundamental a la hora de hacer el montaje de alguno de los arreglos por parte de los intérpretes, en algunos casos es necesario que el intérprete domine los ritmos folclóricos de la región para un mejor dominio de la obra, los arreglos en su mayoría son recursos pedagógicos de apoyo y como repertorio guitarrístico. Al final está la bibliografía donde cito todo los contenidos del marco teórico y metodología de la investigación soportadas cada una con el autor y los anexos integrados con las entrevistas realizadas a los intérpretes que fueron escogidos para el montaje de los arreglos y las partituras de estas mismas.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1. MATRIZ DEL PROBLEMA

SINTOMAS	CAUSAS	CONSECUENCIAS	PRONOSTICO
Hay escaso repertorio Huilense para guitarra solista	Falta de estímulos a la composición, adaptación, arreglos y publicación de trabajos de música regional en este genero	Desinterés por la creación y adaptación de música regional para guitarra	Decadencia de la identidad musical guitarrística huilense
Hay poca profundización en la música del Huila como proceso de formación musical en la guitarra	Algunos docentes no se preocupan por incluir y estudiar en las composiciones de la región.	Poca música académica enfocada en la música del Huila.	Los procesos académicos carecerán de música de compositores Huilenses.
En algunas academias la inclusión de música del Huila es escasa.	No gustan del trabajo musical de los compositores ya se por el nivel musical o por desconocimiento.	Poca trabajo en los procesos pedagógicos.	Desinterés por interpretar música del Huila.
Algunos compositores no se preocupan por avanzar en teoría musical.	Desinterés de los mismos por hacer música.	Las composiciones carecerán de nivel musical.	Poca difusión de composiciones musicales en las salas de conciertos y algunos medios.

## 1.2. IDENTIFICACION DEL PROBLEMA

La formación en guitarra clásica en las academias colombianas, en su mayoría se ha trabajado desde la técnica y el repertorio llegado de Europa. Los ritmos propios de la zona andina como el Bambuco, Pasillo, Guabina, Danza, Vals, han tenido experiencias positivas en el campo compositivo e interpretativo a partir de la guitarra clásica de estas experiencias podemos mencionar las obras; el pasillo “Recuerdos payaneses” de Clemente Díaz, el Bambuco “Amanecer” del Gentil Montaña, el pasillo “Florecita del camino” del guitarrista Jaime Romero Obra Ganadora Festival Mono Núñez en el año 1999. Otras regiones del país como el Huila ha contado con poca realización de experiencias compositivas que dan cuenta de otros desarrollos. Cabe destacar, que la música Huilense es amplia en esquemas rítmicos, melódicos y en algunos casos armónicos, que pueden ser de ayuda para la formación del guitarrista clásico, sin embargo, docentes, academias, instituciones o universidades, la mayoría de estas desconocen los beneficios que pueden aportar en los procesos formativos de la guitarra a partir de la música de los compositores del Huila, con miras de enriquecer el repertorio y los componentes interpretativos de la guitarra a partir de esta. Pensamientos y puntos de vista se tratan entorno al estudio y desarrollo técnico e interpretativo de la guitarra a partir de la música Huilense.

Algunos puntos de vista se sostienen en afirmaciones como “ya existen métodos, obras, estudios y no hay necesidad de realizar nuevos escritos porque todo está hecho” esto vivido desde la formación del guitarrista. En consecuencia, estas afirmaciones dadas a partir del campo artístico musical del Huila, confirman el desinterés por la difusión de los trabajos de composición y arreglo de estas

músicas, igualmente, las academias musicales no han profundizado hacia la formación e interpretación de la guitarra clásica a partir del repertorio Huilense, exceptuando las composiciones de los artistas Huilenses como pieza solista y que seguramente puedes ser de ayuda como recurso a los procesos de la guitarra clásica.

En el Conservatorio Departamental de Música del Huila, la cátedra de guitarra clásica padece de espacios formativos musicales que ayuden al desarrollo interpretativo en el campo de la guitarra solista desde las composiciones musicales del Huila. En general lo poco que se ve en los procesos del Conservatorio y desde el repertorio guitarrístico de las composiciones Huilenses, son las piezas del Maestro Juan Pablo Rodríguez, o el arreglo de la “Guabina Huilense” de Carlos Cortes hecha por el guitarrista Gentil Montaña y los arreglos del guitarrista Juan Carlos Amezquita los cuales son dos “el Sanjuanero Huilense” y “Alma del Huila” los del guitarrista Clemente Díaz, entre algunos arreglos que pueden existir de otros guitarristas, pero no es suficiente.

Este trabajo, se enfoca hacia la elaboración de arreglos para guitarra clásica, llevada desde la expresión artística tradicional de la música de los compositores del Huila, hasta la aplicación de la técnica de la guitarra, y al desarrollando habilidades interpretativas desde los niveles técnicos de los estudiantes del conservatorio. Precisamente hay que mencionar que las composiciones que se escogieron para ser arregladas son temas muy representativos así como sus compositores.

### **1.3. DEFINICION DEL PROBLEMA**

¿Cómo ampliar el repertorio de la guitarra solista para desarrollar habilidades interpretativas teniendo en cuenta las posibilidades sonoras de la guitarra clásica con elementos rítmicos, melódicos y armónicos desde de una selección y adaptación de arreglos musicales con énfasis en música tradicional Huilense, acorde con las expectativas y desarrollos de los interpretes del conservatorio de música y canto del Huila?

## 1. ANTECEDENTES

**TESIS:** EL PORRO EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE LA GUITARRA SOLISTA

**AUTOR:** DANIEL GUSTAVO CADENA

**PUBLICACIÓN:** FACULTAD DE BELLAS ARTES

**UNIVERSIDAD:** UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

**AÑO:** 2011

La Cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica se trabaja de acuerdo al orden histórico, es decir, por cada semestre se estudia un periodo de la historia en particular, comenzando desde el Renacimiento Hasta llegar al Siglo XX y Nacionalismo. En consecuencia a este panorama, los procesos de la guitarra clásica en la universidad adolecen de espacios formativos que acojan ritmos propios de nuestro folclor con posibilidades de ejecución y aplicación en el campo solista. El autor de esta tesis afirma que los ritmos propios de la zona andina han tenido el favorecimiento de experiencias en el campo de la guitarra solista, otros ritmos de distintas regiones del país ha contado con poca experiencia compositiva como la Costa. Habla de distintas circunstancias que se manejan en el entorno académico sobre el no reconocimiento y el progreso de la guitarra solista desarrollado en ritmos colombianos en la zona costera.

Uno problema que se centra, es el punto de vista de docentes que sostienen afirmaciones como “ya todo se ha escrito y no hay necesidad de buscar nuevos



procesos de aprendizaje”. El autor dice que en las academias no han sabido difundir trabajos compositivos y arreglísticos a partir de los aires de la costa desde la guitarra clásica.

El autor afirma que el porro es rico en esquemas rítmicos y melódicos que pueden ser aportantes a la formación del guitarrista, sin embargo, se desconocen los beneficios de un proceso educativo con aportes de este ritmo con miras a favorecer la cultura musical y de enriquecer los componentes pedagógicos en su aplicación.

El objeto de estudio de este trabajo es el Porro, el cual es una expresión nacida de la tradición Colombiana, y que no se ha visto su intervención dentro del proceso de la guitarra clásica. El objetivo general es Integrar dentro del proceso formativo de la guitarra clásica los componentes del porro a partir de una selección de nueve arreglos musicales. Los objetivos específicos de esta trabajo investigativo son tres, el primero es estructurar desde los elementos musicales una propuesta arreglísticas centrada en el porro para visualizar distintas posibilidades de interpretación en la guitarra solista, el segundo es seleccionar los arreglos en tres niveles de dificultad en la ejecución de la interpretación y el tercero es validar pedagógicamente el proceso de construcción y adaptación del porro como recurso de aprendizaje de la guitarra solista. La metodología de esta tesis es cualitativa y descriptiva. El enfoque cualitativo, se caracteriza por los siguientes parámetros:

Requiere de un detallado entendimiento del comportamiento humano y las razones que se encuentran en él. Por esto, este trabajo muestra en rangos generales, lo que es el ámbito actual de la guitarra solista, y como se ha transmitido su aprendizaje desde el aula de clase. Busca explicar las diferentes formas del porqué de este comportamiento. Es por esto que en este trabajo se resalta la idea de la poca difusión que tiene este ritmo dentro del ámbito académico, ya que actualmente la cátedra de guitarra sigue utilizando los mismos

repertorios para el aprendizaje del instrumento, lo cual no quiere decir que sea erróneo, pero sí se puede inculcar nuevos repertorios que nutran el proceso de aprendizaje. Tras debatir la situación problemática, se muestra la viabilidad que tiene el proyecto, para luego mostrar las herramientas musicales con las que se mostrará un producto tangible a los objetivos propuestos. Se basa en la toma de pequeñas muestras. Es descriptiva porque dados los parámetros con los cuales se trabajó esta investigación, se puede afirmar que esta es de tipo Descriptivo, ya que describe los datos y características de la población o fenómeno en estudio. La Investigación descriptiva responde a las preguntas: quién, qué, dónde, porque, cuándo y cómo. La investigación cualitativa casi en todos los casos, tiene como objetivo la descripción. En resumen, esta de investigación cualitativa se basa en todo lo que se puede contar y estudiar siempre habrá restricciones al respecto, además muestra un producto el cual se puede transmitir y enseñar, y responde el porqué de su viabilidad y el cómo se desarrolla. La aplicación de este trabajo investigativo se hace con un grupo de estudiantes de la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional.

Uno de los objetivos específicos de esta tesis es elaborar una serie de arreglos en ritmo de porro para guitarra clásica, ampliando el repertorio desde la música del Caribe y brindando a los intérpretes de la guitarra otras posibilidades durante su proceso de formación.

En la parte metodológica define los aspectos musicales y técnicos, lo cual tuvo en cuenta para diferenciar los tres niveles de dificultad planteados en la tesis. La elaboración de estos arreglos toma como punto de partida la observación y vivencia de los parámetros de estudio propuestos por la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional por parte del investigador, lo que permitió, entre otras razones, complementar los espacios y mecanismos de formación, aportando nuevas visiones de interpretación, aprovechar los recursos musicales, resignificar los saberes y la identidad de los recursos musicales que ofrece el contexto

colombiano y dotar de nuevas motivaciones los aprendizajes acerca de la guitarra solista. El concepto interpretativo de estos arreglos se vio favorecido y enriquecido a partir de los aportes y sugerencias aportados por el conjunto de estudiantes, que reconocen la importancia de los arreglos dentro de los procesos de formación e interpretación del instrumento. Se destaca, en estas visiones, los aportes al clima motivacional en la interpretación que ofrecen los arreglos, dada su naturaleza e idiosincrasia en el plano de los afectos que despierta este ritmo.

Como aporte a la tesis, los arreglos musicales de este proyecto son herramientas que me brindara la posibilidad de interpretar música escrita o no escrita, y afirmar que las diferentes composiciones que se han hecho se pueden adaptar para este instrumento, lo cual conlleva a un enriquecimiento del repertorio, y en este caso, a promover un poco más la difusión de nuestras músicas tradicionales dentro de los espacios académicos musicales. Y como futuro pedagogo musical, es importante generar el sentido de identidad y el concepto de cultura, no solo en el niño sino en el docente, y una manera de hacerlo es incluir procesos de estudio que estén arraigados a los conceptos culturales colombianos y en este caso a la del Huila.

**TESIS:** RESCATE, CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS PARA GUITARRA DE COMPOSITORES MEXICANOS

**AUTOR:** RAÚL CORTEZ CERVANTES

MAURICIO HERNÁNDEZ MONTEERRUBIO

**PUBLICACIÓN:** INSTITUTO DE ARTES

**UNIVERSIDAD:** UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO-MEXICO

**AÑO:** 2010

El proyecto “Rescate”, creación y difusión de obras para guitarra de compositores mexicanos” a cargo del Dr. Raúl Cortés Cervantes y del Mtro. Mauricio Hernández Monterrubio, académicos del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) se desarrolló entre los años de 2005 al 2008 gracias al apoyo del PROMEP. Este proyecto surgió como respuesta a la necesidad de dar a conocer obras representativas de la composición guitarrística nacional durante el siglo XX.

La música mexicana de concierto aún no tiene el reconocimiento que se merece. La mayoría de los músicos mexicanos prefieren tocar obras de compositores europeos porque piensan que son de mayor calidad, aunque no es esto cierto en todos los casos. La guitarra mexicana tiene pocos años de reconocimiento internacional en el ámbito de la música clásica. Es por ello que los estudios sobre el tema son muy contados, además de que la difusión que se la ha dado a la música para guitarra de compositores mexicanos es escasa. Hay grandes compositores de los cuales se pueden rescatar importantes obras del repertorio que deberían estar en la lista de las composiciones más tocadas. La realización de este proyecto contribuyó a divulgar la música mexicana por medio de dos giras de conciertos con un total de 27 presentaciones a lo largo del país. En ellas participaron 4 jóvenes guitarristas mexicanos, todos ellos hoy titulados de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: Enrique Alberto Lobera Jiménez, Sinhue Obedt Herrera Cruz, Miguel Ángel Hernández Larios y Carlos Edwin Jiménez Hernández, quién fue becario del proyecto y colaborador en los artículos: Breve análisis de la composición para guitarra en el México moderno y Análisis de la Sonata No. 1 “Las campanas” de Ernesto García de León. También se contó con la participación especial en las giras de los maestros José Luis Martínez Gómez, catedrático de la UAEH y de Martín Candelaria González catedrático de la Escuela de Artes de Pachuca y director del Festival Internacional de Guitarra Ramón Noble. Como parte del

proyecto también se contó con la participación de importantes guitarristas mexicanos como Enrique Velasco del Valle, Ernesto Hernández Luna Gómez, Orvil Paz, Enrique Salmerón, Julio César Jiménez Moreno, además del compositor y guitarrista Ernesto García de León, quienes impartieron conferencias, ofrecieron conciertos y clases magistrales a los alumnos de la Licenciatura en Música de la UAEH. Finalmente, los productos académicos que surgieron como resultado del proyecto se encuentran aquí reunidos y son nuestra modesta aportación al vasto campo de la música guitarrística mexicana.

**TESIS:** ADAPTACIONES DE MÚSICA COLOMBIANA A ENSAMBLES DE VIOLÍN

**AUTOR:** WILMER EVARISTO QUIROGA MENDOZA

**PUBLICACIÓN:** FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**UNIVERSIDAD:** UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER-  
BUCARAMANGA

**AÑO:** 2009

Este el objetivo de este trabajo investigativo es en adaptar diez 10 piezas musicales del folclor colombiano a ensambles de violín, el proyecto contiene cuartetos, tríos y duetos, en los cuales se mantiene la estructura tradicional de la melodía, ritmo y armonía. Este proyecto busca contribuir en la música del folclor colombiano y en la inclusión de la misma en la formación musical, por lo tanto las adaptaciones contiene una breve descripción del aire musical, la célula rítmica y como anexo la armonía de la pieza musical que se utilizó. El autor aclara que innumerables obras para la ejecución grupal del violín, pero muy pocas a ser tocadas solo con violines y menos con músicas del folclor colombiano. Y resalta que en las mayorías de las instituciones educativas no formal en Bucaramanga,

imparten clases grupales para violín, sin embargo existe poco material para este fin sobre todo en música colombiana. Afirma el autor que este proyecto, una valiosa herramienta que brinda un repertorio basado en el folclor de nuestro país para aplicarlo como proceso de formación musical. El objetivo de este proyecto es generar material de apoyo para las clases grupales de violín teniendo como base la música colombiana promoviendo el aprendizaje y la interpretación de las mismas.

Aunque en este proyecto no habla de la metodología es fácil de percibir porque dados los parámetros con los cuales trabajó el autor en esta investigación, se puede afirmar que esta es de tipo Descriptivo, ya que describe los datos y características de la población o fenómeno en estudio.

En este proyecto se destaca el balance crítico que se hace en el momento de hacer el análisis armónico, rítmico y melódico de las obras con un acierto total en la hora de escogerlas como proceso pedagógico ya que estas son de un nivel de aceptación por su gran reconocimiento, a esto se puede basar como aporte al proyecto, porque el autor hace una ficha de guía describiendo el autor, la tonalidad, compas, aire y una pequeña descripción de la obra. Pero el proyecto carece de poca información teórica y no especifica la metodología que utilizó, mucho menos tiene unas conclusiones y no se sabe si lo aplico en alguna institución o academia. De todas maneras este proyecto aporta sobre todo en la parte que describe las obras y el formato que utiliza, parte que tomare como referente para mi desarrollo metodológico en el momento de describir las obras que adapte y arregle para guitarra clásica.

**TESIS:** ARREGLOS PARA CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO

**AUTOR:** NELSON AUGUSTO BOHÓRQUEZ CASTRO

**PUBLICACIÓN:** FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES

**UNIVERSIDAD:** UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA

**AÑO:** 2009

El autor de este proyecto se enfoca en conjunto típico colombiano de la universidad tecnológica de Pereira en su afán de modernizar el repertorio de este formato con compositores contemporáneo, opta por incluir repertorio musical con piezas colombianas que se pueda ajustar a los grupos de los niveles avanzados de dicha universidad, ya que las obras que interpretan los grupos son de repertorio tradicional que hace parte del patrimonio musical de Colombia. Con esto el autor propone a los estudiantes de esta universidad un repertorio con nuevas propuestas rítmicas, melódicas y armónicas teniendo en cuenta la estructuración de los arreglos que diseño en base del desarrollo de las nuevas tendencias de la música colombiana y en las habilidades técnicas-instrumentales y musicales que se desarrollan en este programa. El objetivo del autor con este proyecto es seguir considerando el cuarteto típico colombiano como el de mayor popularidad en el país pero para esto se requiere un estudio técnico y elaborado, que se adapte en el nuevo contexto musical en el cual se desenvuelve y que brinde a los interpretes experiencias al entrar en contacto con otros aires musicales como el internacional. El autor en su metodología pretende propiciar la integración de arreglos a los semestres avanzados de la universidad de Pereira del énfasis e cuerdas típicas, el ofrece doce arreglos coherentes con el nivel interpretativo de los estudiantes, planeo las estrategias de selección de obras estipuladas con las competencias de cada semestre. Tuvo en cuenta que las obras fueran de poca

divulgación en el medio y que tuvieran variedad en los ritmos y tonalidades. Después de haber seleccionado las obras el autor hace un análisis musical y estético a cada obra de acuerdo con los datos históricos de la pieza y procede a escribir el arreglo en formato de cuarteto típico y al final delimita un análisis estructural y los detalles técnicos que agrego como propuesta. El autor en las conclusiones destaca que las técnicas compositivas puestas al servicio de la música tradicional colombiana enriquece, revitalizan y repercuten directamente en la formación de sus intérpretes. Enfatiza en las obras de los compositores que escogió porque ellas tienen un desarrollo técnico, armónico y melódico que rompe con los esquemas tradicionales de la música colombiana y resalta el instrumento típico de cuerdas como la bandola, el tiple y la guitarra se ven mayormente beneficiados en cuanto a su manejo técnico ya que se amplían y se sistematizan elementos de notación e interpretación. Como aporte al proyecto se toma como referente el marco teórico, lo cual ayudará a abordarla de la mejor manera, ya que maneja el mismo género que es la andina colombiana y también el diseño metodológico como referente al análisis de las obras y la ficha técnica de todos los arreglos que se va hacer.



## 2. JUSTIFICACION

Las academias, instituciones educativas y universidades aportan elementos técnicos, teóricos y prácticos, avanzando en los diferentes procesos de formación de la guitarra, donde el intérprete adquiere una experiencia musical con carácter novedoso. Hay que resaltar la importancia que tiene para el guitarrista en su formación, la necesidad de interpretar toda clase de repertorio, desde el más antiguo, hasta los nuevos repertorios que existen hoy en día, pero también es importante reconocer sus raíces artísticas musicales partiendo desde su región.

Para entrar en la exposición del proyecto por medio del cual se intenta mostrar la inclusión de nuestra música Huilense como repertorio en el ámbito de la guitarra clásica, es importante enfocar este tema de la guitarra en sus principios y orígenes; pues al analizar la Historia Universal de todos los tiempos, encontramos que existieron grandes obras y estudios de diferentes autores que fueron escritos por célebres maestros de la guitarra, y en ese contexto debemos destacar que la guitarra, no se puede comparar con otros instrumentos como el violín, violonchelo o el piano, que son de mucha antigüedad, del mismo modo, se puede preponderar que la amplia historia de la enseñanza de estos instrumentos, han pasado muchos grandes maestros, mientras que la guitarra ha tenido relativamente pocos. Realmente son pocos los célebres maestros que ha tenido la guitarra clásica en su historia; pues podemos citar algunos, como: Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Dionisio Aguado (1784-1849), Napoleón Coste (1806-1883), y Francisco Tárrega (1852-1909), éstos fueron algunos maestros de la guitarra; y más recientemente, Héctor Villa-lobos (1887-1959) y Leo Brouwer cuyas obras y estudios son verdaderas joyas, piezas de concierto y que son baluarte en el estudio de la guitarra, toda vez que, como lo afirma el maestro Andrés Segovia en

una entrevista: “ *la guitarra tiene asegurados en el mundo, cultivadores eminentes, que a su vez, seguirán sembrando, por medio de la enseñanza, ese puro anhelo de belleza que es la música, cualquiera que sea el instrumento que le de vida*”. <sup>1</sup>

Ahora, hay que decir que la guitarra también es un instrumento clásico por excelencia y sin duda alguna, gracias al maestro Andrés Segovia; pues muchos estudiosos del arte guitarrístico creen que sin los esfuerzos, la evolución y los cambios que le diera el maestro Segovia, la guitarra hubiera seguido siendo considerada como un instrumento meramente popular como lo fue por mucho tiempo; en consecuencia, la gran mayoría de músicos de la línea clásica, opinaron que la guitarra de Andrés Segovia, no se podía considerar como un instrumento capaz de interpretar obras de célebres maestros clásicos, pero la técnica de Andrés Segovia asombró al público y a partir de entonces, la guitarra dejó de ser un instrumento puramente popular y se aceptó como instrumento de concierto; y descubrió que las guitarras que existían en su época, no producían el volumen suficiente como para llegar al público en grandes salas de concierto; y esto le animó a buscar los avances tecnológicos para intentar mejorar la amplificación natural de la guitarra.

De igual forma se puede afirmar que desde entonces hoy tenemos grandes maestros intérpretes y compositores de la guitarra clásica, no sólo en el mundo contemporáneo, sino también en Colombia y particularmente en nuestro Departamento, así mismo podemos coincidir que en el Huila sobresale grandes compositores que en el pasar de los años han construido nuestra identidad musical, con obras que narran la vida diaria del campesino, de grandes momentos y sucesos que sucedieron en departamento y que así mismo identifica la cultural opita, las costumbres y lo más importante, nuestra historia. En Huila han surgido compositores que han trascendido a nivel mundial como Jorge Villamil y Álvaro Córdoba, donde sus obras han sonado en varios países del mundo inclusive,

---

<sup>1</sup> Diario ABC de Madrid 20/09/1962 Pag.27

interpretados por cantantes internacionales, un ejemplo destacado es la interpretación del tema “Espumas” por Javier Solís, pero estos no son los únicos compositores que el Huila cuenta, también se pueden mencionar a Luis Ignacio el Papi Tovar, Luis Carlos El Pipa Prada, Vicente Romero, Juan Félix Monje entre otros, ellos han llevado la música del Huila por todo Colombia, sus composiciones tienen un alto nivel melódico y armónico y sus letras contienen un sentido poético, cantándole a nuestra tierra y todo lo que sobrelleva en ella.

Es así, entonces, que el propósito y lo significativo que es este trabajo investigativo, es poder mostrar la riqueza musical del Huila, con base en los recursos técnicos que tiene la guitarra y mostrar que el repertorio Huilense, como todos los demás, es de suma importancia para llegar a ser implementados en la estructura de una obra solista. Para lograr esto es necesario hacer un estudio profundo de las formas y estructuras con las que se hacen y se hicieron estas músicas, y por consiguiente hacer una serie de arreglos para ser llevadas a las posibilidades sonoras de la guitarra, para que contribuyan como proceso técnico y musical en el desarrollo de una buena formación del guitarrista.

Esta investigación, como medio de creación, conlleva desde un principio, aplicar la técnica y ampliar las distintas posibilidades de interpretación de la música del Huila, enfocado en el campo de la guitarra clásica, además, esto permite enriquecer, sistematizar y difundir la música tradicional del Huila y creo que es trascendental como intérprete de la guitarra, incluyamos en nuestro repertorio obras colombianas y en este caso de compositores Huilenses, para este caso resalto las palabras del guitarrista Caleño Héctor Gonzales que escribe en su trabajo musical “ANTOLOGIA DE LA GUITARRA COLOMBIANA”:<sup>2</sup> *“escribir la música no basta, además y como es lo propio de la naturaleza debe sonar”*. Como es de saberse, el Huila, cuenta con pocos centros de documentación musical, ni

---

<sup>2</sup> González, Héctor 2009 trabajo discográfico “ANTOLOGIA DE LA GUITARRA COLOMBIANA” Cali-Colombia

decir que estén llenos de partituras, porque además de esto hay escasas de ellas y sin mencionar las que se han escrito en su mayoría nunca han sido escuchadas o interpretadas. Esta una tarea determinante para todos los intérpretes de la guitarra en Colombia como embajadores de nuestra música y en especial el Huila.

Para finalizar, este trabajo tiene como objetivo específico de elaborar arreglos de música tradicional Huilense, de difundir entre los guitarristas e intérpretes del Conservatorio de Música y Canto del Huila la música de nuestra región, ampliar el repertorio e implementándolo a la guitarra clásica a partir de la técnica en relación a las obras Huilenses.

### **3. FUNDAMENTO TEORICO**

La elaboración del marco teórico es la creación de innumerables reflexiones en torno a la formación y desarrollo del estudio de la guitarra clásica a través del tiempo, la conceptualización parte en integrar los fundamentos más relevantes en lo que se refiere a la conceptualización tradicional de los distintos ritmos o aires musicales de la región andina desde los espacios académicos de la guitarra, también se hace una mirada de acercamiento a los distintos referentes y formas de realizar un arreglo musical y, finalmente, un acercamiento a la historia musical del Huila dividida en cinco generaciones haciendo una breve descripción como fue la evolución de la música en el departamento así como los compositores más representativos que ha tenido y tiene el Huila.

#### **3.1. ARMONÍA**

La armonía hace parte de la teoría musical, encargada de estudiar los acordes (grupo de tres sonidos organizados simultáneamente con diferentes nombres y alturas), las relaciones y fenómenos que ocurren entre ellos, la forma de enlazarlos, así como también su uso de manera lógica y natural.

La función armónica tonal mayor-menor, se asienta en dos tipos de escalas musicales: la escala mayor y la escala menor. Con estas escalas se desarrolló el sistema armónico funcional característico de la música artística occidental.

Este sistema musical tonal se caracteriza por:

- La construcción de acordes por terceras.

- Funcionalidad de los acordes.

- La dependencia y relación de todos los acordes.

-la tónica, acorde construido sobre el primer grado de la escala.

“Según Arnold Schoenberg la armonía es la enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos con sus relaciones de equilibrio”.<sup>3</sup>

Las definiciones de la armonía en muchos casos refieren; como la ciencia que estudia y enseña la constituir los acordes y la manera de combinarlos en la manera más equilibrada y natural, logrando que los sonidos de un acorde originen sensaciones de relajación (armonía consonante, armonía disonante o dispuesta).

De igual forma, a pesar que el estudio de la armonía pueda tener alguna base científica, las normas o las descripciones de la armonía tienen un alcance relativo, condicionado culturalmente. También ocurre en los aspectos del ritmo y la música.

### **3.2. CONTRAPUNTO**

“Contrapunto es el arte de combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes las que toman el nombre de partes reales”<sup>4</sup>. Juan Garlandia introdujo por primera vez el término contrapunto en su obra “Optima Introducido in Contrapunctum” a mediados del siglo XIV. El Contrapunto puede hacerse a varias partes, una de las cuales propuesta de antemano a la que se conoce con el

---

<sup>3</sup> Schoenberg Arnold 1922 “TRATADO DE ARMONIA” 1974 Madrid-España. Pág.7

<sup>4</sup> Jiménez Luis 2010 “MODULO DE CONTRAPUNTO” Ambato-Ecuador. pág. 6

nombre de "Cantus Firmus". Puede practicarse de dos a ocho partes, pero el que merece mayor atención es el que abarca el cuarteto vocal, o sea a cuatro partes. Éste puede ser Vocal, Instrumental o Mixto. El Contrapunto riguroso de estudio, es el de los polifonistas del S. XVI. El contrapunto instrumental se basa en el estudio de las grandes obras instrumentales de la época, cerrando con J. S. Bach, cuyo contrapunto es de carácter más libre y que se adapta bien a cada instrumento con el que se ejecuta. El contrapunto Mixto (canto-inst.) más se lo reserva para la práctica de la composición. Según la posición que adopten las melodías el contrapunto puede ser: Sin imitación y con imitación melódica o rítmica b.-Trocado o invertible. Es simple cuando las melodías no cambian su posición de superior a inferior o viceversa y Trocado cuando sus partes componentes pueden intercambiarse sin que ello afecte su perfección. Según la melodía propuesta, el contrapunto puede desarrollarse sobre una melodía dada (coral o canto libre). El contrapunto es una técnica de composición musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces independientes (polifonía) con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico.<sup>5</sup> Uno de los exponentes al estudio de contrapunto es el español Pablo Nassarre, que por sus aportaciones en el campo de la teoría musical, es uno de los teóricos españoles más importantes del siglo XVIII.

### 3.2.1. ESPECIES DE CONTRAPUNTO

<sup>6</sup>Las especies de contrapunto se han desarrollado como una herramienta pedagógica, en la que un estudiante avanza a través de varias "especies" de complejidad creciente, con una parte muy simple que no cambia conocido como el cantus firmus (en latín significa "melodía fija"). Entre ellas son:

---

<sup>5</sup> Nassarre, 2009 revista aragonesa de musicología edición 25. Zaragoza-España pág.13

<sup>6</sup> Jiménez Luis 2010 "MODULO DE CONTRAPUNTO" Ambato-Ecuador. pág. 14

- Nota contra nota
- Dos notas contra una
- Cuatro (extendido por otros para incluir tres o seis, etc.) notas contra una
- Notas descolocadas contrapuestas entre sí (como suspensiones)
- Todos las primeras cuatro especies juntas, como contrapunto florido.

### 3.2.2. PRIMERA ESPECIE

<sup>7</sup>Nota contra nota.- Para este caso el contrapunto debe iniciar con consonancias de 5ta., 8va. o unísono y terminar en 8va., el penúltimo compás y con el intervalo de 6ta M., que resuelve. Cuando el C. F. está en la parte superior, el penúltimo compás tiene un intervalo de 3ra aunque en ocasiones puede tenerse una 5ta. (Armonía de dominante) que va al unísono.

El unísono hay que evitar porque interrumpe la polifonía, si se usan octavas, de preferencia deben usarse sobre la tónica y la dominante. Es mejor no exceder de tres terceras o sextas sucesivas. La única combinación de voces que es menos frecuente en contrapunto es la de soprano y bajo, sin embargo se practica.

La separación de las voces puede llegar de la 12va. a la 15<sup>a</sup>. En esta especie, la 4ta. Justa y en contrapunto se la toma como disonancia por lo que debe evitarse, se usarán 3as. 6as. 5<sup>a</sup>. Y 8as. Ej.

---

<sup>7</sup> Jiménez Luis 2010 "MODULO DE CONTRAPUNTO" Ambato-Ecuador. pág. 16





### 3.2.3. SEGUNDA ESPECIE

<sup>8</sup>Dos notas contra Una.-este contrapunto se compone de una parte que hace el C. F. Y otra que le contrapone de dos figuras de igual valor por cada una de aquel, menos en el último compás que tiene una nota. Debe comenzar como en la especie anterior y terminar en 8ª, de ser posible el penúltimo compás debe estar en 5ª en el tiempo fuerte y 6ª en el débil o también en el orden de 3ª - 5ª la parte del contrapunto se inicia con un silencio de valor igual al de la figura empleada los Tiempos Fuete y Débiles.- se busca que el tiempo fuerte esté en consonancia y el débil en consonancia o disonancia, si es del segundo

caso, esta disonancia debe estar entre dos consonancias procedido por grados conjuntos. El unísono se permite en los tiempos débiles .Y si en la melodía hay un salto de octava lo más conveniente es moverse en sentido contrario se permiten quintas separadas por una nota si una de las dos es disminuida. Ej.:



<sup>8</sup> Jiménez Luis 2010 "MODULO DE CONTRAPUNTO" Ambato-Ecuador. pág. 16

### 3.2.4. TERCERA ESPECIE

<sup>9</sup>Cuatro notas contra una (a dos partes), este contrapunto se compone de una parte que hace el cantus firmus y la otra que le contrapone con cuatro figuras de igual valor por cada una de las de aquel. El inicio es similar al de los casos anteriores, aunque si se inicia con silencio, este tendrá el valor de una figura del contrapunto (negra).

En esta especie, de preferencia debe usarse un movimiento conjunto del contrapunto, sin que ello sea una camisa de fuerza.

Si se usa un salto de tercera la pasarse de compás, no debe hacerse en la misma dirección. Es bueno que la primera nota de cada compás esté en consonancia, las otras pueden estar en consonancia o disonancia de pasaje o bordadura. La disonancia debe estar entre dos consonancias y moverse por grados conjuntos. Si el contrapunto se mueve por salto es importante que las notas que lo componen estén en consonancia y formen parte del acorde correspondiente. Hay excepciones que permite excepcionalmente una disonancia de pasaje sobre tiempo fuerte. (Pero es mejor evitarla). La Nota de Fux, es un procedimiento por el cual una disonancia (7<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>), por medio de un salto de tercera (generalmente descendente) pasa a consonancia. La disonancia de segunda menor puede ser usada si no se dirige al unísono (8<sup>a</sup>) pero sin abusar. La segunda Mayor es más aceptable. Sobre las Bordaduras. Pueden usarse todas excepto en el unísono que no se permite. Sobre la 3<sup>a</sup>, se acepta tanto en forma M o m, esta puede dar lugar a 7<sup>a</sup> o 9<sup>a</sup>, las 5as y 8as directas entre notas reales (del acorde) deben estar separadas por un compás por lo demás se permite si la una está sobre nota real y la otra en extraña. Síntesis de 5as y 8as se permiten si la segunda no cae en el primer tiempo del compás, Las 5as entre dos notas extrañas, entre nota real y una

---

<sup>9</sup> Jiménez Luis 2010 "MODULO DE CONTRAPUNTO" Ambato-Ecuador. pág. 17

extraña, entre una extraña y una real por grados conjuntos, cuando una de las dos es disminuida.



### 3.2.5. CUARTA ESPECIE

<sup>10</sup>Síncopas: Este contrapunto se compone de la parte que hace el Cantus Firmus y la otra que le contrapone que tiene dos figuras de igual valor sincopadas hacia el tiempo fuerte del siguiente compás. El inicio y conclusión debe ser igual a los casos anteriores. Al empezar, usar un silencio por el valor de la figura del contrapunto.

El tiempo fuerte puede ser consonante o disonante (mejor lo segundo), el tiempo débil, siempre consonante. Cuando el tiempo fuerte es disonante, lo común es que esa disonancia se resuelva descendiendo de grado. En el modo menor, no emplear dis. De 7<sup>a</sup>.

Cuando las síncopas están en la parte inferior las dis, de 2<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>. Descienden a la tercera y quinta respectivamente; pero, si la síncopa se encuentra en la parte superior, la disonancias de 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, y 9<sup>a</sup>, van a la 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>, respectivamente, Se toleran más las 5<sup>a</sup> a las 8as y las 5as y 8as que resultan de una síncopa no son

---

<sup>10</sup> Jiménez Luis 2010 "MODULO DE CONTRAPUNTO" Ambato-Ecuador. pág. 17

tomadas en cuenta. No se permiten 5as en tiempos débiles, pero si el contrapunto está en la parte inferior y son descendentes, pasa.

Recordemos que en éste Contrapunto de síncopas, el tiempo fuerte puede ser consonante o disonante, si es del primer caso, el contrapunto puede moverse por grado conjunto o disjunto, pero si corresponde al segundo caso (que es el que se prefiere), la disonancia debe resolver a consonancia en el tiempo débil descendiendo de grado, haciendo la función más o menos de retardo. La cuarta Especie Ampliada en algunos tratados de la materia enfocan una especie ampliada que no es otra cosa que el contrapunto en compás ternario 3/2 el mismo que se logra ligando la tercera nota con la que sigue. En este caso hay que tomar en cuenta que: Las disonancias pueden resolver tanto en la segunda blanca como en la tercera. Si la primera nota es una consonancia, la siguiente puede ser una nota de paso o una nota del acorde.



### 3.2.6. QUINTA ESPECIE O CONTRAPUNTO FLORIDO

Este Contrapunto no es otra cosa que la mezcla de las especies anteriores en la misma voz (excepto la primera que se usa solo en el último compás), además se pueden utilizar diversas combinaciones rítmicas como: Uso de corcheas, blanca con punto, blanca y negras combinadas. Si se usan corcheas, estas deben sucederse por grados conjuntos. Si es del caso utilizar cuatro corcheas en un

compás, se deben emplear dos en cada tiempo y procurando que éstas vayan en la parte débil. Es importante anotar que en las resoluciones de este caso, las quintas u octavas no cuentan; sin embargo, es mejor utilizar el movimiento contrario. Si tenemos consonancia en el tiempo fuerte, la resolución irá al segundo tiempo (en la primera o segunda negra). La combinación rítmica de blancas y negras será como sigue, es mejor utilizar las negras en el tiempo débil. En este caso, es mejor que la primera negra sea una consonancia y si fuera disonancia, funcionaría como notas de paso o bordadura de vuelta.



### 3.3. MELODÍA

Se entiende por melodía, a una secuencia de notas que conforman el elemento dominante de una obra y que se despliega en un encadenamiento lineal, considerada conceptualmente “horizontal” porque las notas se leen de izquierda a derecha. Tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular, ejemplo; una composición musical.

Para ser más exacto, una melodía es una mezcla de altura y ritmo, ensanchado por otros elementos musicales como el timbre. En conclusión se puede considerar que la melodía es el primer plano respecto del acompañamiento de fondo que son los acordes.

Consideraciones para definir una melodía:

- Está formada por una sucesión de notas.
- Tiene un encadenamiento lineal.
- Está sujeta a elementos musicales como la altura, timbre y ritmo.
- Es de carácter protagónico en una pieza musical.
- Está conformada por una secuencia de motivos, frases y periodos enlazados.
- Es el primer plano respecto al contrapunto y los acordes.
- Es el bosquejo principal de una pieza.<sup>11</sup>

### **3.4. RITMO**

El ritmo se puede considerar como el elemento más primitivo. De hecho, este elemento no solo está presente en la música, también está presente en la Naturaleza como los latidos del corazón, el movimiento de una carro, de un tren, el martillar de un pájaro carpintero y/o. La mayoría de los músicos teóricos, concuerdan que la música inicio con la percusión de un ritmo. El ser humano, por lo general (no educado musicalmente), reacciona antes al ritmo que a una línea melódica.<sup>12</sup>

De esta manera, se puede considerar el ritmo como la organización del tiempo y la distribución de los sonidos que se repiten periódicamente en un determinado

---

<sup>11</sup> Guevara Sanín Juan Sebastián 2010 "Teoría de la música Una guía seria para toda aquella persona que quiera afianzar sus estudios de música". Medellín-Colombia. Pág. 6

<sup>12</sup> Ayala Herrera, Isabel María. Optativa 6 documento "ESTRUCTURAS DEL LENGUAJE MUSICAL, EL RITMO" Universidad de Jaén. Jaén-España.

intervalo de tiempo y que se alternan en diferentes factores como la intensidad (fuerte y débil) o duración (largo y breve).

#### 4.4.1 ELEMENTOS DEL RITMO

En consideración podemos tomar los elementos rítmicos en una visión amplia, seguido de la siguiente forma:

- **PULSO:** es la presencia de duraciones iguales que recurren con orden o regularidad, lo cual se define como la unidad básica de duraciones que pueden percibirse al escuchar alguna línea melódica aun cuando no sea tocado, es decir el pulso existe como soporte frente al cual se escuchan toda la variedad de ritmos de una obra musical.
- **Métrica-medida:** es un patrón repetitivo de pulsos fuertes, débiles, semifuertes. En la música la métrica se indica por medio de dos números que se encuentran uno encima de otro que en las matemáticas se le denomina fracciones ejemplo:  $2/4$ . El número superior indica la cantidad de pulsos que debe tener el compás y el inferior indica el valor que debe tener el pulso.
- **Valores rítmicos:** son duracionales-acentuales, expresada en figuras rítmicas, se toma como punto de partida la redonda como unidad inicial dividiéndose en una pirámide rítmica de figuras de sonidos y silencios, es decir se organizan a partir de la división sucesiva de la unidad de mitades, la redonda se divide en dos blancas, la blanca en dos negras, la negra en dos corcheas y así sucesivamente. La división y combinación de los silencios es exactamente lo mismo.

- **Compases:** es la organización de formal y coherente tomando en cuenta la métrica, los valores rítmicos, ordenando con regularidad el pulso. Los compases se demarcan con una barra vertical antes de cada tiempo fuerte. Si cada dos pulsos existe un fuerte se considera como binario y si el pulso fuerte está en cada tres pulsos se le denomina ternario.

### 3.5. ARREGLO

Arreglo en música significa la modificación o adaptación de una pieza musical ya existente. Para calificar como arreglo, tiene que haber una distinción o derivación de la pieza original<sup>13</sup>. A diferencia del llamado cover, que significa la interpretación de una canción sin ninguna diferencia. Desde la historia el arreglo musical, se puede remontar a la época de las vihuelistas españoles que vivieron entre los siglos XVI y XVII: todos estos con legado renacentista y que en su afán de hacer su instrumento el protagonista separado del mero acompañamiento instrumental, se vieron obligados a recurrir a las adaptaciones del elaborado repertorio vocal de su época que en un principio tuvo que haber sido una ardua labor debido al poco desarrollo técnico alcanzado hasta entonces, pero porque su trabajo perseverante y el deseo de elaborar un repertorio propio del instrumento y de que estuviese al alcance de un público común, marcaron las pautas del proceso de todo un nuevo lenguaje a seguir que desembocó en la creación de un estilo musical y en una nueva era de la música instrumental.<sup>14</sup>

Entre el mundo académico musical, existen varias controversias entre lo que es un arreglo, adaptación, una instrumentación, por arreglo y adaptación, se entiende

---

<sup>13</sup> Cadena Daniel, tesis "EL PORRO EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE LA GUITARRA SOLISTA" que es arreglo. Bogotá-Colombia. Pag.23

<sup>14</sup> Niño, Gustavo 2009 "ARREGLO Y COMPOCIONES ORIGINALES PARA GUITARRA. PANORAMA MUSICAL COLOMBIANO Vol. 1. Cali-Colombia. Pág. 5



que es una derivación de una pieza ya escrita adaptada a las necesidades que busque el arreglista, ya sea por motivos de instrumentación o de forma, cambios armónicos. Generalmente la melodía no se modifica. En Colombia desde el punto de vista guitarrístico podemos tomar como ejemplo el célebre guitarrista Gentil montaña, con su gran número de arreglos para guitarra y que han sido grabadas por el mismo y en todas las transcripciones algunas dicen adaptaciones en otros arreglos lo cual podemos apuntar que la palabra arreglo y adaptación expresa lo mismo, un propuesta desde el punto armónico e interpretativo.

### **3.6. GUITARRA**

La guitarra es uno de los instrumentos de cuerdas pulsadas más competo de la historia, constituida y elaborada por una caja de madera llamada caja de resonancia, el mástil avecinado al diapason con subdivisiones llamados trastes cada una de ellas son una nota musical y que va organizadas en medios tonos, con dos cejuelas una en el puente y otra en la cabeza del clavijero. Generalmente con un agujero en el centro de la tapa. Consta de seis cuerdas cada una con un nombre la primera se llama MI, la segunda SI, la tercera SOL, la cuarta RE, la quinta LA y la sexta MI. Su nombre concreto es guitarra clásica.

El origen de la guitarra es un tema misterioso y complejo que han intentado desentrañar a lo largo del último siglo numeroso musicólogos y expertos. Sin embrago la escasez de pruebas documentales y de datos históricos concretos han impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza y consenso general cuando o donde se produce el nacimiento de la guitarra, de que instrumento proviene o a que pueblo o cultura hay que atribuir su creación.

Tomando esto como punto de partida, la existencia de instrumentos de cuerdas pulsadas de aspecto parecido a la guitarra o el Laúd está documentada desde

hace siglos en diversas culturas. Mucho antes de que apareciera el término de guitarra encontramos representaciones de instrumentos de cuerdas. La más antigua representación se halla en unas tablillas sumerias en el Oriente Medio 3000 años antes de cristo.<sup>15</sup> En el museo de Mérida hay una estela funeraria de tela del siglo I en la que aparece un instrumento parecido a la guitarra. Tal vez el instrumento más vinculado a la guitarra es la Chitara, un instrumento griego de caja rectangular de aproximadamente 500 años antes de cristo. Sin embargo, esto no quiere decir que la guitarra provenga de estos instrumentos, de echo los investigadores no terminan de llegar a una conclusión clara sobre su origen.

<sup>16</sup>El termino de guitarra ya lo podemos encontrar en España en el siglo XIII, en un poema anónimo del Mester de Clerecía y también en el libro Del Buen Amor del Arcipreste de Hita en 1330. Sin embargo los instrumento que se hablan hasta entonces eran muy diferentes de lo que nosotros entendemos como guitarra. Así, por ejemplo; los instrumentos del siglo XIII eran conocidos en la Península Ibérica como Guitarra Latina y Guitarra Morisca los cual eran periformes y en algunos casos de fondo ovalado como el Laúd. La diferencia de estos instrumentos no están del todo claras, pues ni uno solo ha sobrevivido al paso del tiempo y las únicas fuentes de información son literarias e iconográficas. A esto se suele decir que la Guitarra Latina era la que tenía el fondo plano, mientras la Guitarra Morisca lo tenía abombado y que tenía cuerdas de tripa y metálicas.

Es el instrumento más utilizado en los géneros más conocidos de la Música, como blues, rock y flamenco, y bastante frecuente en cantautores. También es utilizada en géneros tales como rancheras y ritmos populares en general, además del folclore de varios países. En el caso de la guitarra solista se ha visto un

---

<sup>15</sup> . Ramos Altamira Ignacio "LA HISTORIA DE LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTA ESPAÑOLES" San Vicente-Alicante. Pág. 11

<sup>16</sup> Roberto Díaz Soto, Alcaraz Iborra Mario. LA GUITARRA; HISTORIA, ORGANOLOGÍA Y REPERTORIO. Alicante-España. Pág. 15.

crecimiento global por el interés hacia su interpretación, lo que ha promulgado el crecimiento de su repertorio.

### **3.6.1. LA GUITARRA DENTRO DE LA ACADEMIA**

Para entender este punto se debe adentrar en los momentos históricos donde el instrumento empezó a tener este quiebre entre dos mundos paralelos, el popular y el “culto”. La guitarra renacentista tuvo cuatro órdenes de cuerdas generalmente de tripa. Su forma describe un ocho y su fondo era plano y curvo. Solía tener alrededor de unas diez divisiones o trastes sobre el mástil. Era parecida a la guitarra moderna pero más pequeña.<sup>17</sup>

Es importante constatar, sin embargo, que la mayor producción (consignada o escrita) para este tipo de guitarra se realizó en Francia. Es en este país donde llega a contar con más popularidad en el ámbito aristocrático; mientras que en España cuenta con una aceptación muy grande pero ante todo entre el pueblo. La aristocracia española prefiere la vihuela, motivo por el cual encontramos más obras originales para vihuela que para guitarra en ese momento dentro de la obra de los compositores Ibéricos.

### **3.6.2. DIGITACIÓN**


La digitación destaca la ubicación y las posiciones de los dedos y manos en el momento de interpretar una obra musical en un explícito instrumento musical. La digitación aparece anotada en el modo que indique las partituras dependiendo del

---

<sup>17</sup> Cadena Daniel, tesis “EL PORRO EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE LA GUITARRA SOLISTA” la guitarra en la academia. Bogotá-Colombia. Pag.15, 16

instrumento por ejemplo en el piano la mano izquierda está sobre la clave de FA desde el pulgar se identifica con el numero 1 hasta llegar al meñique que es el nuero 5. La digitación puede ser útil para el músico aunque no estrictamente pueda ser necesario utilizar la digitación ya sea por el compositor o ya sea por el editor o arreglista ya que el intérprete en sus necesidades puede cambiar si es necesario por si la obra lo exige ya sea por su nivel de interpretativo.

En el momento de encontrar una buena digitación se debe tener en cuenta la facilidad en el movimiento de las manos para que sea lo más cómodo posible, para así evitar esfuerzos innecesarios. Una vez que se haya encontrado una buena digitación se debe seguir utilizando siempre la misma para ejecutar la obra de la misma manera para que los dedos aprendan a dónde deben ir y obtener una precisión en las posturas.

Por ejemplo en la guitarra las melodías están digitadas dependiendo de la mano y los dedos. Para la mano derecha los dedos se simboliza por medio de letras (i, m, a, p) y para la mano izquierda los dedos se simboliza por medio de números (1, 2, 3, 4) ya para la melodía dependiendo de la cuerda se simboliza con un numero encerrado en un círculo  y para los trastes de la guitarra se simboliza con un numero romano para indicar la misma.

### **3.6.3. DIGITACIÓN EN LA GUITARRA**

Como se mencionó anteriormente la digitación de la guitarra las melodías están digitadas dependiendo de la mano y los dedos. Para la mano derecha los dedos se simboliza por medio de letras (i, m, a, p) y para la mano izquierda los dedos se simboliza por medio de números (1, 2, 3, 4) ya para la melodía dependiendo de la cuerda se simboliza con un numero encerrado en un círculo y para los trastes de

la guitarra se simboliza con un numero romano para indicar la misma. En la partitura las cuerdas muestra la posición en la que se debe tocar, es decir, hasta qué punto hacia abajo por el mástil hay que desplazar y mantener la mano.

En una partitura para guitarra, se indica la posición de los trastes con números romanos, las designaciones de las cuerdas con números rodeados con un círculo y los dedos de la mano derecha e izquierda con letras y números. Para la digitación de la mano izquierda en la guitarra se digita de la siguiente forma:

- **0** corresponde a la cuerda al aire.
- **1** corresponde al dedo índice.
- **2** corresponde al dedo medio.
- **3** corresponde al dedo anular
- **4** corresponde al dedo meñique.

El pulgar no aparece ya que en la guitarra clásica nunca se utiliza. Cuando aparece el mismo número sobre diferentes cuerdas pero en el mismo traste significa que se debe ejecutar una cejilla o media cejilla, dependiendo de si se presionan todas las cuerdas o no.

Para la mano derecha en la guitarra clásica también cuenta con un sistema de notación de digitación conocido como (p, i, m) aquí se llama pulsación ya que es el ataque que se hace con los dedos frente a las cuerdas, en él se utilizan una serie de letras con las siguientes especificaciones y símbolo:

- **p** corresponde al dedo pulgar.
- **i** corresponde al dedo índice.
- **m** corresponde al dedo medio.

- **a** corresponder al dedo anular.
- **c** corresponde al dedo chico o meñique, aunque muy rara vez se utiliza.

Por lo general, sólo se anota en las partituras cuando hay un pasaje particularmente difícil o requiere de digitación específica para la mano para una buena interpretación de la melodía. En algunos casos digitación de la mano derecha generalmente se deja a reserva del guitarrista.

## **4.8. AIRES Y RITMOS DE LA REGION ANDINA Y OTRAS REGIONES.**

### **4.8.1. EL BAMBUCO**

Igualmente resultado de un mestizaje, el bambuco se convirtió en el ritmo más popular de la región andina y uno de los más representativos de toda Colombia. También se ha convertido en uno de los más polémicos, los conceptos sobre su interpretación y estructura es diferente entre varios autores y teorizadores del tema, sin embargo su forma cadenciosa y asincopada es citada por todos.

Desde que se empezó a escribir el bambuco han habido dificultades sobre su métrica, algunos aseguran que es 6/8 y otros en  $\frac{3}{4}$ , lo cierto es que su melodía y acompañamiento rítmico van variando entre ambas métricas dando saltos entre copases en subdivisión ternaria y binaria, este es el principal factor por el cual interpretar bambuco no es tan fácil, su forma cadencial es otro factor, convirtiéndolo en algo muy allegado al sentir.

#### **4.8.2. EL PASILLO**

El pasillo es principalmente una danza de salón, resultado del mestizaje entre ritmos andinos y música europea, la cual se producía en las casas más prestantes del país. Colombia no fue el único país donde se vivió el pasillo, también en Ecuador y en Perú sin embargo su vivencia musical e interpretación son algo distintas que en la zona andina colombiana. La estructura del pasillo está basada en repeticiones, expone un tema A el cual se repite, sigue un tema B el cual se repite, re expone el tema A y va hacia una coda o un trió, en ocasiones termina en este punto, pero es muy común repetir de nuevo el tema A, su escritura es en compases de  $\frac{3}{4}$ , su armonía es tonal con ritmo armónico simétrico, por lo general de dos compases aunque esto no es una regla fija en el pasillo. Es necesario aclarar dos diferentes tipos de pasillos; primero el vocal, el cual es lento y como su nombre lo indica es cantado, este tipo de pasillo fue influenciado por la melodía cadenciosa del bambuco, y otros aspectos dinámicos que lo hacen muy maleable. En contraposición está el pasillo fiestero o instrumental, el cual se interpreta más rápido, este tipo de pasillo se asemeja más al vals europeo. Melódicamente la característica fundamental del bambuco es la sincopa producida por el alargamiento o unión con la última corchea del compás con la primera del siguiente.

#### **4.8.3. LA GUABINA**

Originalmente una práctica cantada con coplas, nacida en las montañas de Antioquia, sin embargo se fue perdiendo la práctica en este departamento y se trasladó hacia otros lugares como Santander y Huila, allí empezó a tomar aires diferentes a la primera práctica en su melodía y en su estilo de interpretación. La

guabina es comúnmente enlazada con el torbellino, algunos teóricos afirman que el contacto de estos dos ritmos (el torbellino y la guabina antioqueña) llevó a la guabina actual. De hecho su acompañamiento rítmico-armónico no es muy diferente al del torbellino solo hay que tener en cuenta la armonía, que en la guabina no siempre es tan simple como en el torbellino, incluso la métrica es también en  $\frac{3}{4}$ .

#### **4.8.4. SAN JUANERO Y RAJALEÑA**

Nacidos en el Huila, son considerados ritmos hermanos, sin embargo tienen diferencias en sus letras y más notoriamente en la forma de baile. Estructuralmente son muy parecidos al bambuco, sin embargo no son tan cadenciosos, son de hecho más rápidos, más alegres para sus fines fiesteros y de danza. Sin embargo su melodía se comporta como la del bambuco. Sus acompañamientos funcionan igual, por esa razón no se establecerán las diferencias entre rajaleña y sanjuanero. Los tipos de acompañamientos más comunes entonces son parecidos al del bambuco, estos suelen ir en compases ternarios.

#### **4.8.5. LA CUMBIA**

Es el más representativo de los ritmos autóctonos colombianos recoge la herencia de África en la base rítmica y la indígena en la melodía y en la danza. De origen negro, etimológicamente procede de "cumbé", un baile africano de la Guinea Española. Su melodía es interpretada por una flauta de caña llamada flauta de millo o pito atravesado; está acompañada por tres tambores: el tambor llamador o



macho que va marcando siempre el contra pulso, el tambor alegre o hembra que lleva la base rítmica y define el ritmo y se encarga de interactuar con la melodía y el baile, la tambora se toca con palos y desempeña el papel de bajo. En algunas regiones colombianas se emplea en su ejecución el acordeón como instrumento metódico.<sup>18</sup>

## **4.9. MUSICA DEL HUILA Y SUS COMPOSITORES**

### **4.9.1. HISTORIA DE LA MÚSICA DEL HUILA**

La música del en el departamento del Huila, está enmarcada en el proceso de evolución, asimilación y acomodación de figuras rítmicas y melódicas que han hecho tránsito por la geografía del territorio patrio hasta nuestros días. Es el mismo proceso de evolución que se extiende a lo largo y ancho del contexto latinoamericano, donde lo monumental del arte prehispánico quedo plasmado en la estatuaria e inscripciones de las culturas. Ligeramente se puede pensar que los primeros cultivos musicales en departamento del Huila, tiene origen en la cultura Agustiniense que habito el alto del Magdalena hace 4.000 años antes de cristo pero lamentablemente de esta cultura solo existen monolitos de piedra hallados y se afirma que en la cultura Agustiniense no existe nada relacionado con música. Si bien es cierto que las flautas, las quenenas, las ocarinas, las zampoñas pertenecen al patrimonio cultural de los andes, las tamboras tiene categoría universal porque en todas las civilizaciones primitivas del mundo aparece como instrumento principal de comunicación y actividades religiosas. Se explica entonces por qué la historia de la música del Huila, no tienen sus orígenes en San Agustín, si no que

---

<sup>18</sup> 16. Higuera Ortega, Gilberto 2012 "Bases sobre el acompañamiento rítmico- armónico de los ritmos andinos colombianos" Medellín-Colombia. PAG. 2, 7

proviene de aquellas culturas distantemente posteriores a esta, catalogadas como precolombinas. Lamentablemente la conquista Española arrasó con toda la identidad de los pueblos amerindios. Hoy por hoy, el Huila prevalece de grandes compositores que en el devenir de los años ha construido la identidad musical del Huila, con composiciones que relatan el vivir diario del campesino, de grandes sucesos que ocurrieron en departamento que identifica la cultura local, las costumbres y sobre todo nuestra historia. El Huila tiene compositores que han trascendido a nivel mundial como lo es Jorge Villamil, Álvaro Córdoba, donde sus composiciones han sonado en varios países del mundo e incluso interpretados por cantantes internacionales, pero estos son algunos de los compositores que el Huila cuenta, también se pueden mencionar a Luis Ignacio el Papi Tovar, El Pipa Prada, Vicente Romero, Guillermo Calderón entre otros, ellos han llevado la música del Huila a todos los rincones de Colombia por decirlo así y sin exagerar, sus letras contienen un sentido poético, cantándole a nuestra tierra y todo lo que conlleva en ella.

Retomando la historia podemos dividirla en cinco generaciones así como lo propone el compositor Jairo Beltrán:

- **Primera generación:** remonta la década de los años 30-40 que a partir de Cantalicio Rojas, la música Huilense registra generaciones de compositores que ya por su temática literaria o por el manejo de las técnicas gramaticales, armónicas y melódicas, permiten diferenciarlas y efectuar sobre ellas, análisis académicos. Entre estos compositores podemos mencionar a; Luis Alberto Osorio compositor del pasillo ALMA DEL HUILA conocida como himno del departamento, Carlos Cortez con el tema LA GUABINA HULENSE.
- **Segunda generación:** remonta la década de los años 50-60. En esta generación aparecen compositores en su mayoría ganadores o finalistas en

diferentes concursos, tanto regionales como nacionales, directores o integrantes de agrupaciones musicales, llámense duetos, tríos, orquestas o simplemente solistas vocales. En esta generación podemos mencionar Jorge Villamil conocido como el compositor de las Américas, José Ignacio El Papi Tovar, Héctor Álvarez, Álvaro Córdoba, Vicente Romero.

- **Tercera generación:** remonta la década de los años 60-70. En esta generación los compositores huilenses florecen a mediados de los años sesenta, algunos con influencia de la filosofía nadadista, caracterizados entonces por la creación de la canción mensaje o canción protesta. Para esta generación podemos mencionar compositores como; Gerardo Betancourt, Guillermo Calderón, Jairo Beltrán, Alcibíades Castrillón, Luis Carlos Álvarez.
- **Cuarta generación:** remonta la década de los años 70-80. En esta generación aparecen los compositores de las nuevas expresiones de la música colombiana. Según los expertos, las Nuevas Expresiones es una depuración que se hace sobre la música tradicional para llevarla a la gran orquesta. Forman parte de este grupo de compositores como; Leonardo Ruiz, Juan Javier Polania, Guillermo Calderón, Gerardo Betancourt, Gabriel Castro Roulle.
- **Quinta generación:** remonta la década de los años 90. Para esta generación aparecen compositores de academia ganadores de grandes concurso como el Gran Mono Núñez, Festival del pasillo-Aguadas Caldas, Colono de Oro en Florencia entre otros. Se puede destacar compositores en intérpretes como Juan Pablo Rodríguez, Víctor Hugo Reina, Carlos Alberto Ordoñez, Pier Augusto Trujillo, entre otros.<sup>19</sup>

---

<sup>1919</sup> Beltrán, Jairo 2003 "LA PLUMA DE MIS MAESTROS" Neiva-Huila

## **5. OBJETIVOS**

### **5.1. OBJETIVO GENERAL**

- Elaborar nueve arreglos compositivos para guitarra clásica de Música Tradicional Huilense acorde con los niveles de los intérpretes del conservatorio departamental de música del Huila.

### **5.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Escoger obras del repertorio tradicional huilense.
  - Realizar un análisis cada obra.
  - Escribir cada uno de los arreglos con base en el diagnóstico realizado a los intérpretes.
  - Dejar un registro escrito (libro de partituras) de los 9 arreglos adaptados para guitarra clásica de compositores huilenses, que entre otras cosas sirva como aporte en aspectos formativos y pedagógicos en el ámbito de la educación musical.
  - Hacer una grabación en medio digital de los temas arreglados.
  - Realizar un concierto con los temas arreglados para comprobar que los arreglos son ejecutables.
-

## **6. METODOLOGIA**

Para efectuar el proyecto de investigación-creación se sigue a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su desarrollo en cada una de las obras que se van arreglar y adaptar, partiendo inicialmente en describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos del trabajo investigativo.

### **6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN**

#### **6.1.1. FENOMENOLÓGICO-HERMENEUTICA**

Esta investigación se asienta en el paradigma cualitativo, el cual está sustentado metodológicamente en un estudio hermenéutico-fenomenológico, planteado desde dos dimensiones: Una primera, que permita legitimar los planteamientos de la investigación en su conexión con la realidad, por lo tanto se recurrirá tanto a la investigación documental como a la de campo tipo descriptivo, lo que permitirá conocer información relacionada con el tema de investigación (la música del Huila en una sola guitarra, obras de compositores huilenses adaptadas a guitarra clásica) y los objetos de estudio (los compositores más destacados de la región con sus obras más representativas). Para el desarrollo de este primer momento, se recurrirá a la revisión de fuentes primarias, tales como libros y métodos especializados y catálogos impresos y grabaciones de los temas durante el periodo de estudio. Así mismo, se tendrán en cuenta, portafolios y fotografías de los proyectos y prácticas de los artistas seleccionados para el presente estudio. Con lo anterior, se pretende otorgar el carácter descriptivo e interpretativo –propio

de la herencia hermenéutica que enriquecen a las investigaciones sociales, culturales o del espíritu.

Una segunda dimensión, se desarrollará a partir de la percepción misma de las obras y los compositores, de esta manera construir los niveles de significación de las obras musicales propuestas para esta investigación. Los niveles específicos de análisis que se trabajaran desde la perspectiva la fenomenología-hermenéutica, (fenomenología ubicada en la indagación del “otro” para lograr información “inter-subjetiva, la conceptualizaron epistemológicamente para que se sustentara en la etnometodología, el intercambio simbólico y el análisis de contenido y Hermenéutica desde la perspectiva de Ricoeur, para quién la hermenéutica es una evolución desde el origen operatorias de interpretación en base al aporte de diversas disciplinas.)

## **6.2. ENFOQUE INVESTIGATIVO**

### **6.2.1. CUALITATIVO**

El enfoque investigativo que se desarrolla para esta tesis es Cualitativo, el cual se describe desde los siguientes parámetros:

- Pautar en categorías generales, el ámbito actual de la guitarra solista y como se ha dado el proceso de enseñanza y los espacios de concierto en la región.
- Exponer la idea de porque la poca difusión de la música del Huila dentro del espacio académico y artístico, a esto se añade, que actualmente la cátedra de guitarra sigue utilizando el mismos repertorio, resaltando la necesidad de incluir nuevos repertorios que mantengan el proceso de formación desde la academia y las salas de concierto a partir de la música de nuestra región.
- Rastreo de artistas, obras y documentación de las obras producidas por los artistas tanto empíricos como de formación académica cuya orígenes se determine el grado de dificultad musical a la hora de realizar los arreglos.
- Construcción de análisis acerca de las obras adaptadas por medio de una ficha técnica indicando detalladamente nombre del compositor, tiempo, nivel armónico, melódico, y duración de la obra.

### **6.3. UNIVERSO DE ESTUDIO, POBLACIÓN Y MUESTRA**

Como universo de estudio para este proyecto, se toma como referente lo compositores de música tradicional del departamento, los que hacen música tradicional como población y la muestra los 9 compositores con sus respectivas obras: Jorge Villamil con la obra soñar contigo, Luis Carlos “pipa” Prada con la obra Mito huilense, Juan Félix Monje con la obra deja que piense y digan, Vicente Romero con las obras sentimiento huilense y linda mujer, Luis Ignacio “papi” Tovar con la obra luz y sombra, Honorio Medina con la obra por que llora mi pueblo, Luis Alberto Osorio con la obra flor del campo, Anselmo Duran Plazas con la obra sanjuanero huilense.



#### **6.4. ESTRATEGIA METODOLOGICA**

La estrategia metodológica del proyecto de investigativo-creación que se desarrollara en paradigma Cualitativo, teniendo en cuenta que se enfoca en comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto. Por consiguiente, este trabajo muestra en condiciones generales, lo que es el estado actual de la guitarra solista en Neiva. En efecto, este proyecto destaca la idea del poco énfasis que tiene la música del Huila dentro de la formación académica, ya que desde la actualidad los procesos que se están llevado a cabo en la cátedra de guitarra en las academias de Neiva, como el conservatorio del Huila, la universidad Surcolombiana entre otros sigue utilizando los mismos repertorios para el aprendizaje del instrumento, lo cual no quiere decir que sea inexacto, pero si se puede procesar nuevos repertorios que faciliten el proceso de aprendizaje.

Esta investigación nace del interés por desarrollar procesos de formación guitarrísticas que se contemplan en el aula de clase y la actitud que llega a originarse a la hora de un montaje guitarrístico partir de la música del Huila. En el momento de ejecutar la aplicación de la propuesta, se emplea el análisis de selección como método descriptivo de investigación. El autor debe determinar con exactitud las medidas que serán objeto de estudio en el instante que se elaborara los arreglos. La selección al que deberá observar, relacionar, analizar y responde a los objetivos específicos del trabajo investigativo. En conclusión, se puede aclarar que el trabajo de investigación-creación es de tipo fenomenológico con un enfoque cualitativo, porque se fundamenta en descubrir cualidades, en este caso, lo particular es lograr revelar las distintas posibilidades que tiene la guitarra solista en relación a la musicales de la música del Huila.

## 6.5. TECNICAS DE INVESTIGACION

Puestas ya las medidas y condiciones con los cuales se desarrollara esta investigación, se puede afirmar que es de tipo Fenomenológico, la Investigación responder con amplitud: ¿qué se va a hacer, cómo se realizará, por qué es importante desarrollar el proyecto, qué aporta, cuál será su futuro desarrollo? .La investigación cualitativa casi en todos los casos, tiene como objetivo la descripción.

En síntesis, el proyecto se basa en todo lo que se puede contar y estudiar. Siempre habrá condiciones frente a la posibilidad de investigar todo lo que sea en este caso la música tradicional del Huila. Esta investigación debe tener un impacto en los procesos de formación de los intérpretes de guitarra. En conclusión este trabajo investigativo muestra un producto el cual se puede transmitir, enseñar y responder su posibilidad y cómo se desarrollara, en su afán de ser aplicado a intérpretes del conservatorio de música y canto del Huila.

En cuanto a la aplicación de pruebas de lectoescritura y dominio técnico expresivo de la guitarra para la realización de los arreglos fue fundamental determinar el nivel individual de desarrollo técnico, expresivo y de lectoescritura musical de cada estudiante. Esto se consiguió, aplicando ejercicios de manejo de síncopa, estudios de extensión, elasticidad, elongación (buscar en libro de técnica) de la mano izquierda, estudios e escalas y arpeggios de Carlevaro, Villalobos y Carcassi que permiten identificar sus fortalezas y debilidades.

Con base en lo anterior se procedió a escoger y elaborar el repertorio. Posteriormente se les aplicó una encuesta donde se recogen las opiniones de los intérpretes frente a la pertinencia y la relevancia de los arreglos elaborados.

## 7. RESULTADOS

Las pruebas realizadas a los interpretes fueron esenciales, porque a partir de la aplicación se pudo determinar su nivel de interpretación, lectura de partituras y a su vez si tocaban estudios fundamentales de desarrollo de la técnica enfocados a la música colombiana, del mismo modo la ejecución de ritmos folclóricos como bambucos, pasillos, guabinas, sanjuaneros, y finalmente el conocimiento básico de elaboración de acordes puesto que al saber hacer ritmos y acordes es más fácil la realización del montaje de las obras arregladas.

También se consideró importante que los interpretes tuvieran dominio de la técnica, es decir la ejecución de arpeggios, contrapuntos de 4<sup>o</sup> especie, escalas, notas simultaneas, buen desplazamiento de la mano izquierda en todo el diapasón, tonificación adecuada y precisión en las cejillas, y en lo relacionado con la expresión era importante que los interpretes tuvieran un buen sonido y ataque con la mano derecha en conclusión todo lo relacionado con la ornamentación de una obra.

En el momento de escoger y arreglar el repertorio se tuvo en cuenta todo lo anterior y también algunos criterios no solo musicales, como el nivel de importancia de la obra, si es reconocida, porque a la hora de montarla era importante que el estudiante ya lo hubiera escuchado para una mayor motivación, también se tuvo en cuenta el nivel melódico de la obra si se ajustaba para ser un arreglo guitarrístico si tenía grandes intervalos o buen desplazamiento de nota a nota.

Después de haber pasado por este proceso se llega al momento de elaborar los arreglos teniendo en cuenta aspectos teóricos y técnicas arreglísticas.

Al aplicar las pruebas se comprobó que los interpretes dominan: escalas mayores y menores naturales y armónicas en una extensión de 2 y 3 octavas, con esto se

precisó, que los interpretes tienen dominio del diapasón y una buena articulación en los dedos de la mano izquierda desarrollando velocidad y destreza, con esto se establece que se puede hacer un arreglo que tenga tiempo de allegro, con desplazamiento en todo el diapasón.

Arpeggios de pulsación simultánea de Abel Carlevaro del libro de la mano derecha del 12 al 36, estos ejercicios se llevaron a cabo para corregir la costumbre o vicio del contacto de los dedos de la mano derecha unos con otros explicándoles que cuando un dedo se contrae, los que están a su lado no deben contraerse también, sino por el contrario, deben permanecer aislados y en completo descanso. Los dedos deben sentirse libres los unos de los otros, para responder con toda certeza a la intención del pensamiento, evitando toda ligazón o traba entre ellos, con esto logre que ellos desarrollaran el movimiento adecuado de los dedos para ejecutar notas con bajo simultáneo.

Estudios de contrapunto de 5 especie a partir de los 25 estudios de Mateo Carcassi, y los 12 estudios de Heitor Villalobos, en estas pruebas se determinó el nivel y la dificultad y al mismo tiempo las variables que determinan las particularidades de los arreglos musicales, porque los estudios son de un grado de dificultad alto lo cual fue fundamental para la selección, análisis, y desarrollo de las propuestas arreglísticas de los temas Huilenses escogidos, seguido de criterio técnicos y armónicos musicales en el momento de crear los arreglos, definiendo la probabilidad de los temas en base de criterios que define las posibilidades de ejecución.

## **SELECCIÓN DE REPERTORIO**

En cuanto a la selección de los temas Huilense, se tiene en cuenta los siguientes contenidos musicales:

- Nivel de dificultad en los aspectos melódicos (contratiempos, sincopas, saltos, grados)
- Estructura armónica
- Popularidad de los temas

De acuerdo con lo anterior planteado las obras escogidas son:

- Mito Huilense (CUMBIA) Luis Carlo “EL PIPA” Prada
- Deja que pienses y digan (PASILLO) Juan Félix Monje
- Sentimiento Huilense (PASILLO) Vicente Romero
- Soñar contigo (PASILLO) Jorge Villamil Cordobés
- Luz y Sombra (PASILLO) Luis Ignacio “EL PAPI” Tovar
- El Sanjuanero Huilense (SANJUANERO) Anselmo Duran Plazas
- Flor del Campo (PASILLO) Luis Alberto Osorio
- Linda Mujer (PASILLO) Vicente Romero
- Porque llora mi pueblo (GUABINA) Honorio Medina

Además de los desarrollos de los intérpretes, la realización de los nueve arreglos se asienta en los siguientes criterios y aspectos musicales:

En primer lugar, se tiene en cuenta el siguiente principio arreglístico: a mayor desarrollo melódico de la obra, se resalta el aspecto armónico, (más notas en el acorde de acompañamiento, extensiones), y a menor desarrollo melódico de la obra, se enfatiza el aspecto contrapuntístico, más específicamente con el contrapunto de tercera y cuarta especie (Respuestas a los finales de frase con contrapunto del acompañamiento, variaciones en el bajo, glisandos).

- Principio básico de melodía y acompañamiento
- Tonalidades adecuadas a las posiciones guitarrísticas
- Acompañamiento con más notas del acorde (acordes con extensiones)
- Contrapunto en algunos finales de frase
- Tonalidades que conllevan, en algunos pasajes.
- Acordes con agregaciones
- Uso constante de las cejillas
- Posiciones más complejas para la mano izquierda
- Polirritmias complejas

Para el análisis se toma como referente los siguientes aspectos, para luego con estos mismos hacer los posibles cambios o adhesiones a la pieza.

- Ficha técnica: compositor, biografía, región, aire, tonalidad original, tonalidad propuesta, tempo compas, célula rítmica
- Nivel armónico
- La forma
- Duración de la obra

## 7.2 RESULTADOS DE ENTREVISTAS

El análisis e interpretación de los resultados obtenidos se realizó en base a la teoría del análisis cualitativo. Es decir, haciendo un proceso de conocimiento de las realidades percibidas por los sujetos entrevistados; para diferenciar sus componentes, establecer sus relaciones y sintetizar los elementos. Con ello, se pudo elaborar un modelo conceptual que describe, interpreta y describe dicha realidad. Dicho modelo está representado por una matriz construida a partir de los testimonios de los sujetos entrevistados en relación a los aspectos temáticos más importantes para la elaboración de la planeación del Proyecto.

Los resultados obtenidos mediante la aplicación de las entrevistas de algunos intérpretes del conservatorio Dpto. de música del Huila, fue posible diagnosticar la importancia de incluir el repertorio de la guitarra solista a partir de la música del tradicional Huilense, contribuyendo así al realce de la música de la región, para llevarlas a las salas de concierto y diferentes concursos nacionales enfocadas en la música andina colombiana.

Desde este punto, con el presente trabajo teórico-práctico se pretende mostrar los resultados que permitan identificar las necesidades que presenta el repertorio de la guitarra solista enfocadas a las músicas ya mencionadas. Es así como se inicia la elaboración de las entrevistas para conocer la opinión de las intérpretes frente a la necesidad de un repertorio basado en la música del Huila, teniendo en cuenta las variables encontradas en el trabajo investigativo.

La escritura de los arreglos se efectuó en dos programas: en primer lugar en el software FINALE 2014, el cual permite visualizar y escuchar en tiempo real la ejecución de los arreglos sin necesidad de tenerlos montados, se realizó específicamente la escritura de las notas en el pentagrama. En segundo lugar se

empleó el software libre online “PDFSCAPE” para ajustar la propuesta de digitación y los símbolos correspondientes a la escritura propia de la guitarra

Los aspectos que se tuvieron en cuenta fueron: **digitación guitarrística**; los intérpretes deben tener conocimientos básicos de la técnica en las manos. Manejar y diferenciar la nomenclatura y simbología guitarrística, que digite de manera autónoma estudios, escalas y obras básicas. **Pulsación guitarrística**; el dominio de las técnicas apoyado y tirando en la mano derecha, tener en su repertorio de estudio para un pre-calentamiento ejercicios de arpeggios y estudios de arpeggios, escalas y obras aplicando la pulsación tirando y apoyado. **Lecto-escritura guitarrística**; conocimientos básicos de lenguaje musical, manejo de los planos acústicos, como se identifica la melodía y la armonía en la escritura guitarrística, Identificar la digitación y pulsación en la escritura de la guitarra, lectura rítmica y melódica a partir de los ritmos folclóricos del Huila. **Ritmos básicos tradicionales del Huila**; Dominio de los ritmos de guabina, pasillo, bambuco y sus respectivos compases. **Edad de los intérpretes**; comprendidos entre los 14 y 19 años. Teniendo en cuenta estos aspectos y los resultados de las encuestas fueron así según las respuestas de los intérpretes, en la primera pregunta:

Tabla 1 ¿Cree usted, que es importante ampliar el repertorio de nuestra música Huilense por medio de composiciones y arreglos para guitarra? Si o no y por qué.

En esta pregunta, los intérpretes coinciden en la importancia de generar otro tipo de repertorio para la formación guitarrística además de los ya elaborados y de la importancia que tiene el promover más las músicas tradicionales del Huila de la mano con la academia. El aprovechar más los elementos musicales que tienen las músicas tradicionales ya que servirá a los guitarristas adquirir nuevas habilidades y conceptos muy poco tratados. Las respuestas de esta pregunta, confirma la



importancia que tiene el guitarrista al tratar de acercarse a este tipo música, pues esta le aporta recursos técnicos interpretativos y espacios dentro del contexto social y cultural en donde se encuentra.

En la segunda:

Señale algunas de las razones por lo cual cree usted que es importante la inclusión del repertorio Huilense.

Se dieron 5 ITEM. En este punto de la entrevista era necesario preguntar y tener en cuenta que los interpretes insistieran en los aspectos musicales que la música del Huila brinda para el desarrollo técnico y musical. Aspectos como el ritmo, la melodía y armonía, conllevan a un mejor desarrollo técnico e interpretativo del instrumento. Se insiste la importancia de un conocimiento contextual para una buena interpretación de estos ritmos y la superioridad rítmica que tiene estas adaptaciones frente a otras músicas interpretadas en la guitarra. En conclusión, se pudo afirmar que la interpretación de la música del Huila es factible para la formación guitarrística, no solo desde el aspecto musical sino también cultural, dos puntos ayudaran al crecimiento musical y reconocimiento de identidad en el intérprete.

Para la tercera pregunta, ¿Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición Huilense mantiene una mayor motivación a la hora de su montaje? En lo personal, que aspectos lo motiva en el momento de su montaje. El fin de esta pregunta era percibir el grado de motivación que generaba la obra si al montarla cumplía con las expectativas, los intérpretes concuerdan que es un factor importante en la hora del montaje, y están de acuerdo en que este fenómeno lleva a una mayor asimilación de la pieza. Añadido esto, se deduce la existencia relevante de interpretar obras populares, porque la mayoría de público, en este caso los que no tienen formación musical, están enseñados a este tipo de música, sin desatender las demás, cabe resaltar y tener en cuenta, que esto

llevaría a una mayor atención en el oyente, lo que conllevaría a una mayor audiencia en los conciertos.

La cuarta y última pregunta nombre los aspectos positivos o negativos que usted percibe en los elementos musicales del arreglo contienen 4 ITEM el motivo de esta pregunta era resaltar el grado de elaboración del arreglo si esta cumple con la claridad cómo fue echa originalmente y si se percibe la propuesta del arreglista. Las repuestas de los interpretes concuerdan, en que los arreglos están bien logrados, las melodías están claras y la armonía está adaptada a las posibilidades del instrumento. En conclusión, es posible lograr una buena adaptación a la guitarra con música del Huila, y la interpretación de las músicas tradicionales, dan un aire nuevo a los procesos de interpretación, lo que conlleva a una formación guitarrística más acorde con el contexto en el que se encuentra el guitarrista.

### 7.3. ANALISIS DE REPERTIORIO

#### 7.3.1. MITOLOGÍA HUILENSE

- **COMPOSITOR:** Luis Carlos “El pipa” Prada
- **BIOGRAFIA:** nació en Neiva el 6 de agosto de 1920. Su despertar como compositor se remonta en la década de los años 40 con una obra que estima ser patrimonio legítimo de su ciudad natal. Su canción más representativa e interpretada es la cumbia “Mitología Huilense” llevada a los discos inicialmente por el trio Huilense y luego llevada al repertorio de las diferentes orquestas y bandas del departamento. Luisa Carlos participo en diferentes eventos nacionales como el Gran Mono Núñez, Colono de Oro, Concurso Nacional de Composición Jorge Villamil Cordobés entre otros. Por sus méritos de compositor y de buen hombre, el Gobierno Dpto en 1983 le otorgo el tambor de oro, máxima prenda que se le entrega al artista regional y nacional. Entre sus obras se relaciona las siguientes: Ojazos, Mis canciones, Amor callado, Hasta hoy y la laguna del juncal.
- **AIRE:** Cumbia
- **MODO:** menor
- **MODALIDAD:** Vocal-instrumental
- **TONALIDAD :** La menor
- **TEMPO:** Moderato
- **COMPAS:** 2/2

- **ANALISIS:**

- I. **Nivel Armónico:** En esta pieza se emplean las funciones básicas de tónica, subdominante, segundo grado “Xm7 (b5)” y dominante. Toda la obra marcha por la tonalidad de La menor.
  
- II. **Forma:** consta de introducción y dos partes o secciones con un total de 60 compases, la introducción con 16 compases distribuidos en dos frase de pregunta de 4 compases cada una y dos rases fe respuesta de 4 compases cada una. El tema A va desde el compás 17 hasta 36 con lo siguiente estructura: una frase de pregunta de 4 compases que marcha de tónica a dominantes y su respectiva respuesta de 4 compases que va de dominantes a tónica, una frase de pregunta de 4 compases que camina de tónica a subdominante pasando por el VIIIm o (dominante del IV grado) I7, con su respectiva frase de respuesta de 4 compases la cual se repite completando una sección de 20 compases. Tema B tiene la siguiente estructura armónica; compas 37 Gm 38 Dm 39 E7 40 Am 41 Dm 42 Am 43 E7 44 Am este esquema se repite desde el compás 45 hasta 52. El tema C que es final va desde los compases 53-60 tiene la siguiente estructura armónica 53 Am 54 E7-Bb9 55 Am 56 Am 57 E7-Bb9 57 Am 58 Am 59 E7-Bb9 60 Am.
  
- III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4 minutos.

# MITOLOGIA HUILENSE

## CUMBIA

Luis Carlos "el pipa" Prada  
Arr: Dilmer Medina Tello

1

c.v.

3

3

5

7

c.v.

c.m.

2

c.vii c.i

12

15

17

c.vii c.vi

18

5

41

z 3 2 C.V z

42

43

C.III C.V z z z z

44

C.VII C.VII C.II z z z z z

45

4

36

Musical staff 36: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3). The melodic line consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3). The melodic line consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Above the staff, there is a fingering instruction: C.I ———.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3). The melodic line consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Above the staff, there are fingering instructions: C.VII ——— and C.V ———. A circled '5' is written below the staff.

39

Musical staff 39: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3). The melodic line consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Above the staff, there are fingering instructions: 3 — 3 and 2 — 2.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are: F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3), F#m (F#2, A2, C3). The melodic line consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Above the staff, there is a fingering instruction: C.V ———. A circled '2' is written below the staff.



55 5

Musical staff 55: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of the melodic line.

56

Musical staff 56: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of the melodic line.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. A first ending bracket is shown above the staff, with a fermata over the final note of the first ending.

58 C.V

Musical staff 58: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of the melodic line. The marking "C.V" is placed above the staff.

59 C.IV

Musical staff 59: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of the melodic line. The marking "C.IV" is placed above the staff.

### 7.3.2. DEJA QUE PIENSEN Y DIGAN

- **COMPOSITOR:** Juan Félix Monje Cardozo
- **BIOGRAFIA:** nació el 22 de septiembre de 1956 en el municipio de Nátaga-Huila. Sus inicios musicales los hizo con sus padres. Con su hermano Ignacio Monje fundaron el dueto los hermanos Monje. Cuenta con 4 trabajos discográficos uno con el dueto Hermanos Monje y los otros tres como solista y compositor. Es egresado de la universidad Surcolombiana de Neiva donde estudio pedagogía musical. Como interprete es excelente vocalista y virtuoso ejecutante del serrucho y la guitarra.
- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** mayor
- **MODALIDAD:** vocal-instrumental
- **TONALIDAD:** Re mayor
- **TEMPO:** Moderato
- **COMPAS:** 3/4
- **ANALISIS:**
  - I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, quintas menores séptimas y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo que en algunos compases como conectores de frases y para finales de frase y paso para introducción. Toda la obra va por la misma tonalidad RE mayor.

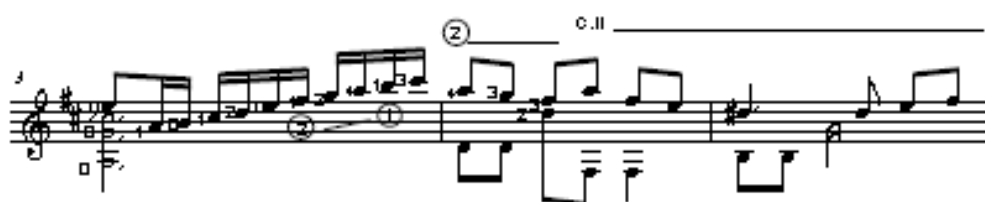
- II. **Forma:** consta de 5 partes o secciones, la primera es la introducción y las otras tres son el tema y el ultimo es el final, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; intro, A, B, C dos veces cada una, vuelve a intro, A, B, C y final.
- III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4 minutos.

# DEJA QUE PIENSEN Y DIGAN

PASILLO

Juan Felix Monje  
Arr: Dilmer Medina Tello

♩



ha)

2

Musical notation for measure 2. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure starts with a C.I. chord. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the measure.

Musical notation for measure 13. The staff continues with the same treble clef and key signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure concludes with a C.VII chord, which is marked with a fermata.

Musical notation for measure 18. The staff continues with the same treble clef and key signature. The measure contains three chords: C.II, C.V, and C.III. The melody features eighth and quarter notes with accents. The bass line includes a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the measure.

Musical notation for measure 21. The staff continues with the same treble clef and key signature. The measure contains a C.II chord. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line includes a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the measure.

25

C.III

C.II

3

27

30

C.III

33

C.V

C.V

C.VII

C.III

36

C.II

Am.2

C.VII

4

C.V ——— ② C.V C.VII

39

40

41

**D.C a FINE**  
C.II ——— **FINE**

42

43

### 7.3.3. SENTIMIENTO HUILENSE

- **COMPOSITOR:** Vicente Romero
- **BIOGRAFIA:** Nació en Neiva el 11 de agosto de 1936. Su inclinación por la música surgió en la ciudad de Cali donde estudio en el conservatorio Antonio María valencia donde recibió clases con Gilberto Escobar, Alfonso Valdiri, Santiago Velasco, Mario Ledesma. Fue docente en el conservatorio dept de música del Huila en el área de guitarra y solfeo, cargo que desempeño en año 1960 hasta 1972. Atreves de su actividad artística ha obtenido premios y reconocimientos en diferentes eventos y concursos nacionales como: Villavicencio y Ocaña, Colono de Oro, Concurso Nacional de Composición Jorge Villamil Cordobés, Villa de las Palmas en Cali, premio Pedro Morales Pino entre otros. Sus mayores interpretes son el trio huilense, los hermanos reyes y el dueto silva y Villalba.
- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** mayor-menor
- **MODALIDAD:** instrumental
- **TONALIDAD :** LA mayor-Re mayor-La menor
- **TEMPO:** Andante, allegro, moderato
- **COMPAS:** 3/4
- **ANALISIS:**



- I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la cuarta especie y en la segunda parte se utiliza los bajos en cuarta especie. Cabe destacar que la obra maneja tres tonalidades; la primera parte está en LA mayor, La segunda parte modula al a RE mayor y la tercera modula a La menor
- II. **Forma:** consta de 3 partes o secciones, la primera es el pasillo lento o el andante el segundo es el pasillo fiestero o allegro y el tercero es el pasillo moderato, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; A, B, C dos veces cada una, vuelve a la parte A para finalizar.
- III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.

# SENTIMIENTO HUILENSE

PASILLO

Vicente Romero  
Arr: Dimer Medina Tello

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written on the upper line, and the accompaniment is on the lower line. The second staff is marked with a measure rest 'C.I.' and contains measures 2 through 7. The third staff contains measures 8 through 11. The fourth staff is marked with a measure rest 'C.VII' and contains measures 12 through 15. The fifth staff is marked with a measure rest 'C.II' and contains measures 16 through 21. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, along with dynamic markings like 'p'.

2

**Fine**

C.V

15

16

17

18

**Lento**

C.V

19

20

33 C.II

36 C.I

39 C.II

42 C.II

45 C.I C.II

48 C.VII C.V D.C. al Fine

#### 7.3.4. SOÑAR CONTIGO

- **COMPOSITOR:** Jorge Villamil Cordobés
- **BIOGRAFIA:** Jorge Villamil Cordobés nació en la "Hacienda El Cedral" de propiedad de su padre, el 6 de junio del año 1929 y fallece en Bogotá el 28 de febrero de 2.010 en su residencia a la edad de 80 años, víctima de una penosa enfermedad que lo tuvo postrado durante los últimos meses. Estudió en Garzón Huila, donde pasó a la escuela elemental y en Bogotá concluyó el bachillerato. Recibe su título profesional en Medicina en la Universidad Javeriana de Bogotá y se distinguió como un connotado especialista en Ortopedia. Siendo médico del Seguro Social, resolvió dejar su profesión y dedicarse a la música, en 1976, cuando ya tenía reconocimiento como compositor. El maestro Villamil exploró y cultivó casi todos los géneros musicales colombianos: bambuco, guabina, sanjuanero, pasillo, caña, pasaje llanero, pasaje y son vallenatos, vals, bolero, cumbia, porro, rajaleña y pasaje, entre otros. La canción que lo lanzó a la fama fue Espumas (1962), luego de haber compuesto algunas canciones folclóricas huilenses, como La Zanquirruca, y de ser uno de los creadores del Festival Nacional del Bambuco en su ciudad natal, siendo grabada por reconocidos intérpretes incluido el mexicano Javier Solís. A su éxito vinieron otras canciones, como Los Guadales, Oropel, Me llevarás en ti (que incluso inspiró una película), Llamarada y Al sur, entre otras. Fué inspirador de SAYCO "Sociedad de Autores y Compositores de Colombia", de la que regentó la presidencia durante muchos años. Le compuso e inspiró para todas las regiones del país, desde su nativo Huila, para Santander, Quindío, Valle, Antioquia, Nariño y los Llanos Orientales, Cauca, mientras a la capital colombiana dedicó canciones como Bogotá es para todos y

Señor de Monserrate. Fue autor de más de 200 canciones del repertorio popular colombiano.

- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** mayor
- **MODALIDAD:** vocal-instrumental
- **TONALIDAD:** LA mayor
- **TEMPO:** Andante
- **COMPAS:** 3/4
- **ANALISIS:**
  - I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie en la primera y segunda parte y como conector para ir a introducción. La obra durante todo su modo va por LA mayor.
  - II. **Forma:** consta de 4 partes o secciones, la primera es la introducción, luego sigue la primera y segunda parte, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; intro, A, B, una vez cada una, vuelve a intro y la parte A y B para ir a fin.
  - III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.

# SOÑAR CONTIGO

## PASILLO

Jorge Villamil  
Arr: Diemer Medina Tello

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill on the second measure, marked with a circled '2', and a chord marked 'C.I'. The second staff continues the melody with chords 'C.II', 'C.V', and 'C.IV'. The third staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with chords 'C.II' and 'C.VI'. The fourth staff shows a chord 'C.II' in the first measure, followed by a melodic line with a chord 'C.V' and another 'C.II'. The fifth staff starts with a circled '2' above the first measure, followed by a melodic line with various chords and fingerings.

2

16

17

18

19

20





4

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A bracket above the staff spans from the second measure to the fourth measure, with "C.IV" written above the first measure and "C.II" above the second measure. The bass line consists of chords and single notes.

**D.C. al Fine**

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A bracket above the staff spans from the second measure to the fourth measure, with "C.II" written above the first measure. The bass line consists of chords and single notes.

**Fine**

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps, and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A bracket above the staff spans from the first measure to the second measure, with "2" written above the first measure. Another bracket above the staff spans from the third measure to the fourth measure, with "C.II" written above the third measure. The bass line consists of chords and single notes.

### 7.3.5. LUZ Y SOMBRA

- **COMPOSITOR:** Luis Ignacio “El papi” Tovar
- **BIOGRAFIA:** José Ignacio el “Papi” Tovar compositor folclorista. Interprete del tiple guitarra y bandola. Nació en Neiva el 22 de junio de 1922.deja un legado musical de composiciones dedicadas a la tierra al campesino al amor. Se destacó como profesor de música desde 1.960 en los colegios santo tomas de Aquino de Bogotá, Nuestra Señora de la Paz, Liceo femenino de Cundinamarca, Colegio el Rosario. Fue Director del Conjunto Músico vocal del Banco de la Republica 8 años, Siemens S.A, Banco de Caldas, philips de Colombia, Contraloría General de la Republica, caja Agraria, Cajanal 9 años, Banco de Bogotá durante diez años, pensionados de la caja Nacional de previsión 1985-1990.hizo parte de la Orquesta Sinfónica del maestro Cristancho. Director de la División de la Escuela de Artes del Instituto Huilense de Cultura.1992-1996 Sus canciones más reconocidas: Mano chepe, San juan sanjuanito, Caballito san pedrero, Camino rial, Conchita, Sentimiento, Mi terruño, Rosario, Canción del Trovador.
- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** menor-mayor
- **MODALIDAD:** instrumental
- **TONALIDAD:** RE menor
- **TEMPO:** Lento, allegro, vivace
- **COMPAS:** 3/4

- **ANALISIS:**
  - I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie. Cabe destacar que la obra maneja tres tonalidades; la primera parte está en RE menor, La segunda parte modula a SI bemol mayor y la tercera modula a RE mayor.
  - II. **Forma:** consta de 3 partes o secciones, la primera es el pasillo lento o el andante el segundo es el pasillo fiestero o allegro y el tercero es el pasillo vivace, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; A, B, dos veces cada una, vuelve a la parte A luego pasa la parte C finalizar.
  - III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 5:00 minutos.

# LUZ Y SOMBRA

## PASILLO

Luis Carlos 'El Papi' Torres  
Arr: Dilmer Medina Tello

La GenRE



Lento

2

11 *pp* *arco*.....

13 *pp* *arco*.....

15 **Lento**

16

17



4

al C.I

C.VI C.VI

C.V C.III C.III C.I

C.VI C.VI C.V

Vuelva a  $\frac{3}{4}$  lea a  $\Phi$  y sigue al CODA  
hasta FINE

**Allegro**  
Coda C.II



57 C.II \_\_\_\_\_ 5

C.II \_\_\_\_\_

63 piss.....

Am. 12

C.VI \_\_\_\_\_

72 C.VI \_\_\_\_\_ C.VII \_\_\_\_\_ C.VIII \_\_\_\_\_

6 C.VII

75

C.VIII

C.VI

Fine

C.V

C.VI

### 7.3.6. FLOR DEL CAMPO

- **COMPOSITOR:** Luis Alberto Osorio
- **BIOGRAFIA:** Luis Alberto Osorio nació en Gigante, Huila, el 24 de septiembre de 1914. Sus innatas condiciones musicales lo llevaron a Cali en donde hizo 7 años de estudios en el Conservatorio "Antonio Ma. Valencia" consolidando así una estructura musical que le sirvió para dedicarse a la enseñanza, a la dirección de bandas y a la composición musical. Sus composiciones han sido divulgadas principalmente por Garzón y Collazos, son las guabinas Río Neiva, Tarde sobre el Río, los pasillos Alma del Huila, Flor del Campo, Llorando tu Olvido, Gigante y otras más que no trascendieron en el gran público. En octubre de 1978 el gobierno departamental le otorgó la Orden de La Gaitana, y tres meses después, el 5 de diciembre, un paro cardíaco terminó con su vida. En 1995 se acordó prohijar su pasillo Alma del Huila como himno del Departamento del Huila, oficializado mediante decreto 122 de ese año, que es como su justa coronación del hombre que le cantó a su tierra.
- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** mayor
- **MODALIDAD:** instrumental
- **TONALIDAD :** Ml mayor
- **TEMPO:** Andante
- **COMPAS:** 3/4

- **ANALISIS:**
  - I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie en la primera, segunda y tercera parte, también se destaca como conector para ir a introducción. La obra durante todo su modo va por MI mayor.
  - II. **Forma:** consta de 4 partes o secciones, la primera es la introducción, luego sigue la primera, segunda y tercera parte, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; intro, A, B, C dos veces cada una, vuelve a intro y la parte A, B, C una vez para ir a fin.
  - III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.

# FLOR DEL CAMPO

## PASILLO

Luis Alberto Osorio  
Arr: Dimer Medina Tello

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The staff contains a melody and a bass line. A circled '2' is above the second measure, and a circled '6' is below the fifth measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. Above the staff, there are two labels: 'c.IV' above the first measure and 'c.I' above the eighth measure.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. A circled '1' is above the second measure, and a circled '7' is above the seventh measure.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. A circled '2' is above the eighth measure, and a circled '3' is below the eighth measure.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melody and a bass line. Above the staff, there is a label 'c.VII' above the fourth measure. A circled '2' is above the first measure, and a circled '5' is below the first measure.

2

Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A slur covers the first two measures of the melodic line.

Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. A slur covers the first two measures of the melodic line. Above the staff, there are circled numbers 1, 2, and 3. Above the staff, there is a label "C.VII" with a line extending to the right.

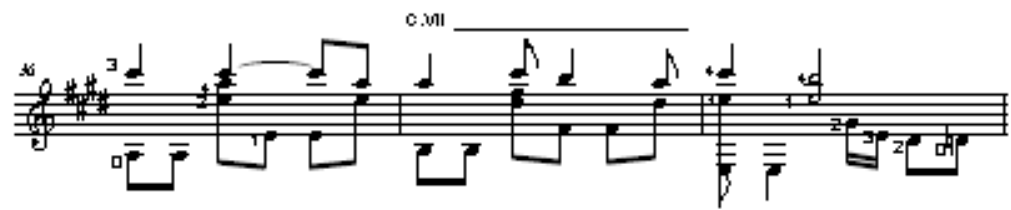
Musical staff 18: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. A slur covers the first two measures of the melodic line. Above the staff, there are labels "C.VI", "C.IX", and "C.IX" with lines extending to the right.

Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. A slur covers the first two measures of the melodic line. Above the staff, there is a label "C.VII" with a line extending to the right. Below the staff, there are circled numbers 2 and 5.

Musical staff 20: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. A slur covers the first two measures of the melodic line.

31 

32 

33 

34 

35 

4

45

46

**D.C. al Fine**

**Fine**

51

53

57

C.V. C.K.



### 7.3.7. SANJUANERO HUILENSE

- **COMPOSITOR:** Anselmo Duran Plazas
- **BIOGRAFIA:** Compositor huilense nacido en Neiva el 12 de noviembre de 1907. Hijo del músico opita “El Chato Durán”, director de la banda de Neiva, recibió de éste las primeras lecciones musicales que le permitirían ser integrante de la misma a la tempranísima edad de doce años. Es muy poca la obra autoral de Anselmo Durán que se conoce. Aparte de su vals “Carlina”, y el bambuco “Laureles”, la composición que le dio inmenso reconocimiento nacional, y muy particularmente en su departamento, es su famoso bambuco fiestero “El Sanjuanero”, estrenado en 1.934 como obra instrumental y pocos años después con letra de la señora Sofía Gaitán de Reyes, emblema del Huila y de sus fiestas anuales del San Pedro. El Concurso Nacional del Bambuco que se realiza anualmente en Neiva tiene como sede el “Coliseo Anselmo Durán Plazas”, bautizado así en su honor. Anselmo Durán murió en Bogotá el 22 de enero de 1940.
- **AIRE:** sanjuanero
- **MODO:** menor-mayor
- **MODALIDAD:** vocal-instrumental
- **TONALIDAD :** MI menor
- **TEMPO:** Allegro
- **COMPAS:** 6/8
- **ANALISIS:**

- I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del sanjuanero y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie en la primera, segunda y tercera parte. La obra durante todo su modo va por MI menor y la tercera parte modula MI mayor.
- II. **Forma:** consta de 4 partes o secciones, la primera es la introducción, luego sigue la primera y segunda parte pasando a la tercera parte en modo mayor, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; intro, A, B, dos veces cada una pasa a tercera parte, vuelve a intro y la parte A, B y C para ir a fin.
- III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.

# SANJUANERO HUILENSE

## BAMBUCO

Anselmo Duman Pharis  
Arr: Dimer Medina Tello

0

7

10

13

2

Musical staff 16: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes.

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes. A fermata labeled "c. II" is placed over the first measure.

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes. A first ending bracket labeled "1" spans the last two measures, with a second ending bracket labeled "2" below it.

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes. A fermata labeled "c. II" is placed over the first measure.

Musical staff 28: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes. A fermata labeled "c. II" is placed over the first measure.

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes and a bass line with chords and eighth notes.

36

C.II

37

38

39

40

C.VII

41

C.II

4

51

55

58

61

66

67

C.VIII

C.IX

C.VII

C.VII

### 7.3.8. LINDA MUJER

- **COMPOSITOR:** Vicente Romero
- **BIOGRAFIA:** Nació en Neiva el 11 de agosto de 1936. Su inclinación por la música surgió en la ciudad de Cali donde estudio en el conservatorio Antonio María valencia donde recibió clases con Gilberto Escobar, Alfonso Valdiri, Santiago Velasco, Mario Ledesma. Fue docente en el conservatorio dept de música del Huila en el área de guitarra y solfeo, cargo que desempeño en año 1960 hasta 1972. Atraves de su actividad artística ha obtenido premios y reconocimientos en diferentes eventos y concursos nacionales como: Villavicencio y Ocaña, Colono de Oro, Concurso Nacional de Composición Jorge Villamil Cordobés, Villa de las Palmas en Cali, premio Pedro Morales Pino entre otros. Sus mayores interpretes son el trio Huilense, los hermanos reyes y el dueto silva y Villalba.
- **AIRE:** Pasillo
- **MODO:** menor
- **MODALIDAD:** vocal-instrumental
- **TONALIDAD:** RE menor
- **TEMPO:** Andante
- **COMPAS:** 3/4
- **ANALISIS:**

- I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie en la primera y segunda parte y como conector para ir a introducción. La obra durante todo su modo va por RE menor.
- II. **Forma:** consta de 4 partes o secciones, la primera es la introducción, luego sigue la primera y segunda parte, los cuales hacen una repetición de la siguiente forma; intro, A, una vez, vuelve a intro y la parte A seguido con la parte B vuelve a intro pasa B para ir a fin.
- III. **Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.



# LINDA MUJER

## PASILLO

Vicente Romero  
Arr: Diógenes Medina Tello

La 6 en RE

The musical score is written for guitar in 3/4 time, key of D major (one sharp). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts on a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line starts with a whole note chord of D4-F#4-A4. The second staff continues the melody with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. The third staff features a measure with a fermata over the melody and a whole note chord of D4-F#4-A4. The fourth staff continues the melody with eighth notes and includes a measure with a fermata over the melody and a whole note chord of D4-F#4-A4. The fifth staff concludes the piece with a final chord of D4-F#4-A4 and a fermata over the melody.

2

15 *c. III*

16 *c. V*

17 *c. V*

18 *c. V*

19 *c. V*

20 *c. V*

21 *c. III*



4

C.VII C.VIII 1/2C.V

45

C.I C.VIII

46

1/2C.V

47

50

50

### 7.3.9. PORQUE LLORA MI PUEBLO

- **COMPOSITOR:** Honorio Medina

**BIOGRAFIA:** Nació el 8 de enero de 1936 en Playa Rica-Tolima, estudio guitarra clásica con el maestro Vicente Romero, entre sus obras se conocen: Neivanita Tu en ritmo de bambuco canción y, por que llora mi pueblo en tiempo de guabina.

- **AIRE:** Guabina
- **MODO:** menor-mayor
- **MODALIDAD:** vocal-instrumental
- **TONALIDAD:** RE menor
- **TEMPO:** Andante
- **COMPAS:** 3/4
- **ANALISIS:**

I. **Nivel Armónico:** esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante, dominante, segundo disminuido-quinto, séptimas menores como acordes de paso y utilizando los bajos con el patrón tradicional del pasillo y en algunos casos también se utiliza como conectores de frases y para finales de frase destacando la tercera y cuarta especie en la primera y segunda parte y como conector para ir a introducción. La obra en sus primeras partes va en modo de RE menor y luego pasa a modo mayor.

II. **Forma:** consta de 4 partes o secciones, la primera es la introducción, luego sigue la primera y segunda parte, los cuales hacen una repetición de la

siguiente forma; intro, A, una vez, vuelve a intro y la parte A seguido con la parte B vuelve a intro pasa B para ir a fin.

**III. Duración de la obra:** esta pieza dura aproximadamente 4:00 minutos.

**POR QUÉ LLORA MI PUEBLO**  
**GUABINA**

Honorio Medina  
Arr: Omer Medina Tello

La 6en RE C.V

4

7

10

2

Musical staff 14: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are three square boxes containing the numbers 3, 2, and 2, which likely indicate fingerings or articulation points.

Musical staff 16: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. There are two circled symbols above the staff, one at the beginning and one in the middle, possibly indicating breath marks or phrasing.

C.III \_\_\_\_\_

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A square box containing the number 2 is located below the staff.

C.III

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A square box containing the number 2 is located below the staff.

C.V \_\_\_\_\_

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. There are two square boxes containing the number 2 below the staff.

28 C.III C.V C.III C.I 3

31

33 C.I

35 C.I C.V

37 C.III



4

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a 3/4 time signature. The staff contains a melody with eighth and quarter notes and a bass line with chords. A 'C.V' label is positioned above the second measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melody with eighth and quarter notes and a bass line with chords. Labels 'C.III', 'C.I', and 'C.V' are positioned above the staff with horizontal lines indicating their spans.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melody with eighth and quarter notes and a bass line with chords. First and second endings are indicated by '1' and '2' above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melody with eighth and quarter notes and a bass line with chords. A 'C.II' label is positioned above the staff with a horizontal line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melody with eighth and quarter notes and a bass line with chords. A 'C.II' label is positioned above the staff with a horizontal line.

52

c.I

61

c.III

66

67

70

## 8. CONCLUSIONES

La adaptación de una serie de arreglos con énfasis en aires tradicionales musicales del Huila para guitarra solista, fue coherente con los recursos musicales, técnicos e interpretativos de los intérpretes, porque los pudieron montar y tocar. El análisis del nivel de desarrollo de los intérpretes fue determinante para la elaboración de los arreglos teniendo en cuenta que los diferentes recursos técnicos e interpretativos de la guitarra como son escalas, arpeggios, digitación, pulsación, ritmos folclóricos como el bambuco, pasillo, guabina, acordes básicos y algunos elementos de armonía de vanguardia fueron las herramientas utilizadas para elaborar y determinar con que elementos se debía hacer y que debía haber en los arreglos, en consecuencia se puede decir que conocer al intérprete permite elaborar versiones o arreglos que de manera efectiva serán interpretados. Es decir son factibles o ejecutables.

En la cátedra de guitarra del Conservatorio Departamental de Música y Canto del Huila se realizó la observación y vivencia de los procesos que se llevaron a cabo en este proyecto durante la construcción de los arreglos musicales, por un lado se puede concluir en un valioso aporte por cuanto se logra incluir nuevo repertorio para la guitarra clásica a partir de la música tradicional del Huila, aportando nuevas perspectivas de interpretación, aprovechando los recursos musicales, el reconocimiento de las nuevas expresiones musicales del Huila y la identidad de los recursos musicales que aporta los compositores de la región, por otra parte se puede afirmar sin temor a dudas, que este tipo de repertorios genera motivación en el aprendizaje de la guitarra solista.

Durante el montaje y estudio de las adaptaciones por parte de los intérpretes escogidos, se notó de manera permanente la motivación que generaba este

proceso, pues creó en ellos expectativas que sirvieron de detonante para mejorar en aspectos como los hábitos, la disciplina y el rigor en el estudio del instrumento. A todo esto el investigador se muestra satisfecho, porque los intérpretes respondieron con dedicación y responsabilidad, en efecto es posible manifestar que la motivación que genera el estudio y montaje de repertorios de la cultura musical propia incide significativamente en la consolidación de hábitos de estudio, disciplina y en el fortalecimiento de algunos valores como la responsabilidad, respeto y sentido de pertenencia.

Vale especificar que los temas escogidos tenían gran popularidad en los intérpretes, pues ya los habían escuchado a través de otros medios y en otros formatos, desde luego las adaptaciones fueron hechas para su nivel. Así mismo las interpretaciones realizadas por los intérpretes en los distintos escenarios, se vio reflejado el entusiasmo que les produjo el hecho de saber que por medio de estos arreglos, se pueden demostrar el nivel musical e incluso percibir la aceptación que provocó el arreglo por parte del público. En conclusión, la ejecución de repertorios propios de la cultura regional, afianzan la seguridad y la confianza del joven intérprete.

Las sugerencias aportadas por los intérpretes fueron significativas, produciendo beneficios como el reconocimiento y la importancia de los arreglos dentro de los procesos de formación en el estudio de la guitarra. Sumado a esto, se destaca la importancia del estado motivacional en la interpretación que genera las adaptaciones, dada su naturaleza en el plano afectivo, que estimula las distintas composiciones Huilenses.

Las adaptaciones musicales son recursos que brindan al estudiante la posibilidad de interpretar música escrita o no escrita, diferente a la que se ha hecho para su instrumento, lo cual pasa a un enriquecimiento del repertorio, al promover y difundir nuestras músicas tradicionales y nuevas expresiones dentro de los

espacios académicos musicales y la inclusión de procesos que estén enfocados en el estudio y conceptos técnicos de la guitarra a partir de la música Huilense.

Los planteamientos e ideas expresadas en este trabajo, son resultado de un proceso musical soportado desde un enfoque académico, viendo en la música Huilense una fuente y camino para poner en práctica todo lo adquirido desde la academia.

Se realizó la cartilla con los nueve arreglos de los compositores más representativos del Departamento con obras de carácter tradicional y en su gran mayoría con gran alto de popularidad, con un diseño único y con las digitaciones aportadas de algunos intérpretes.

## 9. RECOMENDACIONES

- La digitación para cada adaptación, puede ser modificada de acuerdo al criterio y gusto del intérprete.
- La presencia del docente a la hora de estudiar las adaptaciones es fundamental, por eso se recomienda hacer un seguimiento individual a los intérpretes, para la solución de dificultades técnicas que se puedan presentar.
- En algunos casos es necesario, si son intérpretes los que van a montar algún arreglo, es preciso que dominen los ritmos folclóricos mencionados en el proyecto para un mejor entendimiento en la hora de hacer el montaje de los arreglos.
- Las adaptaciones son recursos técnicos y pueden ser llegar a ser apoyo pedagógico, y en ningún momento remplazarán los ejercicios y estudios de rigor en la formación del guitarrista, por lo tanto se recomienda realizar a su consideración ejercicios de precalentamiento, afines con la adaptación que desee abordar.
- La interpretación de las adaptaciones debe ser de forma acertada, por eso se requiere de un dominio de la misma, respetando cada parte en ella escrita. Cualquier modificación que ocurriera deberá tener un motivo válido desde los parámetros melódicos, armónicos y técnicos que esta ofrece y que han sido elaborados tanto como del compositor como del arreglista, y no solo obedecer un antojo del intérprete.

## BIBLIOGRAFIAS

- Ayala Herrera, Isabel María Estructuras del Lenguaje Musical. Optativa 6. Universidad de Jaén-España extraído el 22 de noviembre del 2014 [http://www4.ujaen.es/~imayala/\\_private/estructuras/Tema%20%20def.pdf](http://www4.ujaen.es/~imayala/_private/estructuras/Tema%20%20def.pdf)
- Beltrán Tovar, Jairo 2003. La Pluma de mis Maestros cultores de la música Huilense. Segunda edición corregida y aumentada. Neiva-Huila.
- Cadena Daniel, tesis “EL PORRO EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE LA GUITARRA SOLISTA” la guitarra en la academia. Bogotá-Colombia. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/08/el-ritmo-de-porro-en-los-procesos-de-formacion-de-la-guitarra-solista.pdf>
- Cuevas, David 2013. Armonía-Contrapunto. Conservatorio Superior de Música de Vigo. Vigo-España.
- Del Corral, Alfonso 2014. ARMONÍA TONAL un enfoque moderno para guitarristas. PILES, Editorial de Música, S. A. VALENCIA (España).
- De la Cerda, Cesar A. Armonía Tonal Moderna, extraído el 19 de noviembre del 2014. [http://sebastiancohen.net/docs/Libros\\_armonia/Cesar A. de la Cerda-Armonia Tonal Moderna.pdf](http://sebastiancohen.net/docs/Libros_armonia/Cesar_A._de_la_Cerda-Armonia_Tonal_Moderna.pdf)
- Franco Duque Luis Fernando, 2005 “Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos” Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura, Bogotá-Colombia.

- González, Héctor 2009 trabajo discográfico “ANTOLOGIA DE LA GUITARRA COLOMBIANA” Cali-Colombia.
- Herrera Enric. 1986 Teoría Musical Y Armonía Moderna España: Antoni Bosch.
- Higueta Ortega, Gilberto 2012 “Bases sobre el acompañamiento rítmico-armónico de los ritmos andinos colombianos” Medellín-Colombia. Extraído el 12 de agosto del 2014.

[http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/896/Bases\\_sobre\\_el\\_acompanamiento\\_ritmico.pdf](http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/file.php/896/Bases_sobre_el_acompanamiento_ritmico.pdf)

- JIMÉNEZ V. Luis 2010. Módulo de Contrapunto, Conservatorio de Música Teatro y Danza “La Merced”. Ambato-Ecuador.
- Miñana Blasco Carlos, Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en A Contratiempo. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362. Extraído el 20 de noviembre del 2014.

<http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre%20folklore%20y%20etnomusic.pdf>

- Nasarre 2009. revista aragonesa de musicología edición 25. Zaragoza-España. Extraído el 20 de noviembre del 2014.

<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/00creditos.pdf>

- Niño, Gustavo 2009. Arreglo y Composiciones Originales para Guitarra. panorama musical colombiano Vol. 1 Instituto de Bellas Artes Conservatorio de Música “Antonio María Valencia”. Cali-Colombia.



- Ramos Altamira, Ignacio. Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles. Alicante-España. Extraído el 18 de noviembre del 2014.

<http://www.editorial-club-universitario.es/pdf/551.pdf>

- Roberto Díaz Soto, Alcaraz Iborra Mario. La Guitarra; Historia, Organología y Repertorio. Alicante-España. Extraído el 18 de noviembre del 2014.

<http://www.editorial-club-universitario.es/pdf/4163.pdf>

- Schoenberg, Arnold 1922. Tratado de Armonía.1974 versión para todos los países por Real Musical. Madrid-España.
- Zamacois, Joaquín 1997. Tratado de Armonía Libro I. Barcelona-España

## ANEXOS

### INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION

ENTREVISTA REALIZADA A ALGUNOS INTERPRETES DEL CONSERVATORIO DEPARTAMENTAL DE MÚSICA Y CANTO DEL HUILA.

1. ¿Cree usted, que es importante ampliar el repertorio de nuestra música Huilense por medio de composiciones y arreglos para guitarra? Si o no y por qué.

---

---

---

---

2. Señale algunas de las razones por lo cual cree usted que es importante la inclusión del repertorio Huilense:

a) Identidad musical\_\_\_\_

b) Interpretación \_\_\_\_

c) Destreza\_\_\_\_

d) Nivel musical\_\_\_\_

e) Otros\_\_\_\_\_

**3. ¿Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición Huilense mantiene una mayor motivación a la hora de su montaje? En lo personal, que aspectos lo motiva en el momento de su montaje.**

---

---

---

---

**4. Nombre los aspectos positivos o negativos que usted percibe en los elementos musicales del arreglo.**

**a. Melodía**\_\_\_\_\_

**b. Armonía**\_\_\_\_\_

**c. Digitación**\_\_\_\_\_

**d. Ritmo**\_\_\_\_\_

ENTREVISTA REALIZADA A ALGUNOS INTERPRETES DEL  
CONSERVATORIO DEPARTAMENTAL DE MÚSICA Y CANTO DEL  
HUILA.

1. ¿Cree usted, que es importante ampliar el repertorio de  
nuestra música Huilense por medio de composiciones y arreglos  
para guitarra? Si o no y por qué.

Sí, porque es nuestra identidad  
cultural y mientras más música halla  
más identificados estaremos con nuestra  
patria.

2. Señale algunas de las razones por lo cual cree usted que es  
importante la inclusión del repertorio Huilense:

- a) Identidad musical
- b) Interpretación
- c) Destreza
- d) Nivel musical
- e) Otros

3. ¿Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de  
la tradición Huilense mantiene una mayor motivación a la hora de  
su montaje? En lo personal, que aspectos lo motiva en el  
momento de su montaje.

Si, porque es escuchada y su  
nombre indica un sentir por el lugar  
sentir la patria

4. Nombre los aspectos positivos o negativos que usted percibe en los elementos musicales del arreglo.

- a. Melodía Acorde con el tema original.
- b. Armonía Acertada.
- c. Digitación Compleja
- d. Ritmo Pegadizo

ENTREVISTA REALIZADA A ALGUNOS INTERPRETES DEL  
CONSERVATORIO DEPARTAMENTAL DE MÚSICA Y CANTO DEL  
HUILA.

1. ¿Cree usted, que es importante ampliar el repertorio de nuestra música Huilense por medio de composiciones y arreglos para guitarra? Si o no y por qué.

Si, ya que esto es lo nuestro y es lo que nos hace mostrar hacia los demás e identificarnos.

2. Señale algunas de las razones por lo cual cree usted que es importante la inclusión del repertorio Huilense:

- a) Identidad musical
- b) Interpretación
- c) Destreza
- d) Nivel musical
- e) Otros

3. ¿Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición Huilense mantiene una mayor motivación a la hora de su montaje? En lo personal, que aspectos lo motiva en el momento de su montaje.

Si, ya que su gran popularidad motiva a su montaje en lo cual aprendemos diferentes aspectos sobre nuestra tradición.

4. Nombre los aspectos positivos o negativos que usted percibe en los elementos musicales del arreglo.

- a. Melodía Agrade al tema.
- b. Armonía Acentada
- c. Digitación Compleja
- d. Ritmo Bueno.

ENTREVISTA REALIZADA A ALGUNOS INTERPRETES DEL  
CONSERVATORIO DEPARTAMENTAL DE MÚSICA Y CANTO DEL  
HUILA.

1. ¿Cree usted, que es importante ampliar el repertorio de nuestra música Huilense por medio de composiciones y arreglos para guitarra? Si o no y por qué.

Sí, porque por medio de estos arreglos se fortalece la identidad del Huila,  
además de la misma manera tendríamos más posibilidades de mostrar la  
riqueza musical del Huila.

2. Señale algunas de las razones por lo cual cree usted que es importante la inclusión del repertorio Huilense:

- a) Identidad musical
- b) Interpretación
- c) Destreza
- d) Nivel musical
- e) Otros

3. ¿Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición Huilense mantiene una mayor motivación a la hora de su montaje? En lo personal, que aspectos lo motiva en el momento de su montaje.



No, normalmente los montajes que se hacen en la personal no son muy raras, por lo tanto, la popularidad de estos estilos, como sucede particularmente con este, sin embargo, la riqueza armónica y melódica es lo que me impulsa y motiva a su montaje.

---

4. Nombre los aspectos positivos o negativos que usted percibe en los elementos musicales del arreglo.

- a. Melodía: Clara, definida, puntual
- b. Armonía: Adecuada, propicia
- c. Digitación: Compleja, clara
- d. Ritmo: Forduito