



Tres composiciones para guitarra eléctrica tomando elementos del jazz modal y el
bulerengue

Autor:

Yainer David Contreras Garizabal

Monografía de grado como prerrequisito para la obtención del título de:

Maestro en Música

Asesora metodológica: Mg. Andrea Trujillo

Asesor temático: Mg. Ricardo Arciniegas

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

Tres composiciones para guitarra eléctrica tomando elementos del jazz modal y el
bullerengue

Yainer David Contreras Garizabal

Asesora metodológica: Mg. Andrea Trujillo

Asesor temático: Mg. Ricardo Arciniegas

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2024

Resumen

Esta monografía presenta tres composiciones originales para guitarra eléctrica realizadas a partir de elementos del jazz modal y el bullerengue. En ella se desentrañan las bases teóricas de la armonía modal del jazz y las características esenciales del bullerengue, resaltando su riqueza cultural y rítmica. La interpretación de las composiciones se construye de manera parecida a los estándares de jazz, destacando la importancia de la improvisación libre, un componente central tanto en el jazz como en el bullerengue. A lo largo del proceso creativo, se detallan las técnicas de integración de ambos universos musicales y los desafíos encontrados. La monografía termina con un análisis crítico de las composiciones, en el que se evalúa su eficacia en la incorporación de elementos modales del jazz y del bullerengue, y su contribución al campo de la musicología y la composición contemporánea.

Palabras claves: armonía modal, jazz, bullerengue sentao, chalupa, fandango de lenguas, improvisación, guitarra.

Abstract

This monograph presents three original compositions for electric guitar based on elements of modal jazz and bullerengue. It unravels the theoretical bases of modal jazz harmony and the essential characteristics of bullerengue, highlighting its cultural and rhythmic richness. The interpretation of the compositions is constructed in a manner similar to jazz standards, highlighting the importance of free improvisation, a central component in both jazz and bullerengue. Throughout the creative process, the techniques of integration of both musical universes and the challenges encountered are detailed. The

monograph ends with a critical analysis of the compositions, evaluating their effectiveness in incorporating modal elements of jazz and bullerengue, and their contribution to the field of musicology and contemporary composition.

Key Words: *modal harmony, jazz, bullerengue sentao, chalupa, fandango de lenguas, improvisation, guitar.*

Índice

<i>Introducción</i>	9
Jazz	10
Origen y características.....	10
La guitarra en el Jazz	12
El Jazz en Colombia	13
La guitarra jazz en Colombia.....	14
Modos diatónicos y Armonía modal	15
Jazz modal	16
Acordes modales.....	17
Estructuras superiores	18
El Bullerengue	19
Bullerengue sentao.....	22
Fandango de Lengua.....	26
Chalupa	26
La guitarra eléctrica en los ritmos del Caribe colombiano	28
<i>Método</i>	<i>31</i>
Diseño	31
Población	32
Técnicas de recolección de información y Procedimiento	32
<i>Discusión</i>	<i>35</i>

Composición 1: en ritmo de Bullerengue setao	35
Composición 2: en ritmo Fandango	42
Composición 3: en ritmo de Chalupa.....	47
<i>Referencias</i>	52
<i>Anexos</i>	57
Partitura de Sentao modal	57
Partitura de Chalupa modal	58
Partitura de Fandango modal	60
Registro de obras ante derecho de autor	61

Índice de figuras

<i>Figura 1</i>	17
<i>Figura 2</i>	17
<i>Figura 3</i>	18
<i>Figura 4</i>	23
<i>Figura 5</i>	24
<i>Figura 6</i>	25
<i>Figura 7</i>	26
<i>Figura 8</i>	27
<i>Figura 9</i>	27
<i>Figura 10</i>	29
<i>Figura 11</i>	29
<i>Figura 12</i>	35
<i>Figura 13</i>	36
<i>Figura 14</i>	37
<i>Figura 15</i>	38
<i>Figura 16</i>	39
<i>Figura 17</i>	40
<i>Figura 18</i>	41

<i>Figura 19</i>	42
<i>Figura 20</i>	43
<i>Figura 21</i>	43
<i>Figura 22</i>	44
<i>Figura 23</i>	44
<i>Figura 24</i>	45
<i>Figura 25</i>	45
<i>Figura 26</i>	46
<i>Figura 27</i>	46
<i>Figura 28</i>	47
<i>Figura 29</i>	48
<i>Figura 30</i>	49
<i>Figura 31</i>	49
<i>Figura 32</i>	50
<i>Figura 33</i>	51

El presente trabajo tiene como objetivo la elaboración de tres composiciones para guitarra eléctrica, tomando elementos del jazz modal y el bullerengue. Se adentra en una exploración del jazz modal, la armonía modal, los ritmos del bullerengue (sentao, fandango de lengua y chalupa) y la incursión de la guitarra eléctrica en los ritmos del Caribe colombiano, como base creativa para la elaboración las composiciones.

La guitarra eléctrica es un instrumento versátil, que permite experimentar con una gran gama de sonidos, efectos y recursos musicales, esto hace de ella una excelente opción para incursionar en nuevas propuestas y perspectivas compositivas.

Este proyecto busca proporcionar diferentes enfoques sobre cómo integrar elementos del jazz modal y ritmos del Caribe colombiano en las composiciones musicales para la guitarra eléctrica.

MARCO TEÓRICO

A continuación, se presentan los fundamentos teóricos y técnicos que sustentan el presente trabajo, enfocándose en la realización de 3 composiciones que toman elementos del jazz, la armonía modal, el bullerengue y la guitarra eléctrica en los ritmos del Caribe colombiano.

Jazz

Origen y características

“De la fusión del blues, el ragtime, la música de banda de metales y la sincopada de baile surgió el jazz, un género que desarrolló su propio estilo y repertorio” (Southern, 2001, p.383).

El jazz tuvo su aparición a finales del siglo XIX en Estados Unidos y para el siglo XX ya se había extendido hacia el resto del mundo. Delimitar el jazz es una tarea muy complicada ya que de él se desprenden diferentes subgéneros, sin embargo, en cada uno de ellos se encuentran elementos muy distintivos (Ladino,2018). Según Vergés (2007) “Es muy importante entender que el jazz no es ni una variante ni un sub-genero, sino un lenguaje propio, absolutamente diferenciado. Yo diría más: en el fondo es un segundo lenguaje, después del desarrollado en Europa durante siglos” (p.114).

El jazz nace de la interacción entre las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica, cuando en el territorio estadounidense se fusionaron los ritmos africanos con las melodías y armonías de origen europeo (Rivera, J. J. (2015).

La liberación de los esclavos afrodescendientes en Nueva Orleans fue uno de los acontecimientos más trascendentes en el inicio del jazz. Muchos de ellos, sin tener una

formación académica musical, empezaron a expresarse a través de los blues y los *spirituals*, llegando a tocar también en las bandas de la ciudad (Berlanga, 2016).

Aunque la fecha en la que el jazz se estableció con un género musical autónomo es desconocida, es entre los años 1895 y 1917 que el término jazz empieza a ser adoptado popularmente gracias a la Original Dixieland Jazz Band (Berlanga, 2016).

En el jazz se encuentran composiciones que al ser interpretadas con mucha frecuencia se terminan convirtiendo en “clásicos”, a este repertorio se le conoce en el jazz como *standars*.

Como sucede en otros géneros, en el Jazz encontramos una serie de composiciones que forman lo que se podría denominar “repertorio clásico” y que se conocen con el nombre de Standards. No existe una lista cerrada y cualquier composición puede convertirse en uno de ellos en el momento en que adquiere un significado especial entre los músicos que pasan a interpretarlo con frecuencia (Luna, 2010, párr.5)

La improvisación es uno de los elementos más diferenciadores del jazz sobre los demás géneros, al no disponer de una partitura que el intérprete deba obedecer nota por nota, la interpretación del músico es única en cada ocasión (Sagredo,2016).

Sobre la improvisación en el jazz Quintero (2017) afirma que “se puede entender como aquella creación musical espontánea que se realiza sobre un estándar de jazz, teniendo como base una armonía o forma del estándar” (p.17).

La guitarra en el Jazz

En los inicios del jazz, la guitarra estaba limitada al acompañamiento en la sección rítmica de los conjuntos musicales, y era alternada con el banjo (Guerrero, 2010). Sobre el rol de la guitarra en la música jazz, Celis (2013) menciona que:

la guitarra estaba relegada a un plano secundario dentro de las primeras agrupaciones que empezaban a hacer música jazz, y ya que el banjo se caracterizaba por su sonido potente y casi percusivo, podía fácilmente distinguirse entre los demás instrumentos que conformaban la sección rítmica (p.37).

La consolidación de la guitarra como instrumento base de las Big Band se dio a partir de 1930 gracias al desarrollo de la amplificación eléctrica, la cual le permitió aumentar la proyección de su sonido (Celis,2013).

Charlie Christian es reconocido como el guitarrista que impulsó la transición de la guitarra de la sección rítmica, a instrumento solista “Gracias a sus solos llenos de swing, al uso de substituciones armónicas novedosas, y a la expresividad y técnica, Charlie Christian logra ubicar a la guitarra, melódicamente, casi a la altura de un saxofón o una trompeta” (Celis,2013, p.16).

Aunque Charlie Christian no era el único guitarrista jazz de la época, si se destacó sobre los otros por su estilo único de interpretación, el cual le dio a la guitarra un nuevo lugar dentro del jazz, como lo menciona Crawford (2002):

Charlie Christian no fue el primero ni el único guitarrista que existía en esa época para interpretar la guitarra eléctrica. Existían más exponentes como Eddie Durham, George Barnes, y Bus Etri, pero lo que diferenciaba a Christian

era que él encontró la manera correcta de manejar la guitarra eléctrica.

Reconociéndolo como el primer músico en darle a la guitarra eléctrica una "auténtica existencia en el jazz" (p.6).

En la actualidad son muchos los guitarristas que siguen en continua exploración y experimentación para trascender en los diferentes géneros musicales a través de sus interpretaciones y composiciones.

El Jazz en Colombia

La aparición de las estaciones de radio difusión sumada a la llegada de los extranjeros a la costa Caribe colombiana, fueron factores determinantes que popularizaron el estilo jazz en Colombia (Ruiz, 2022).

En la música de banda, ritmos tradicionales colombianos como el porro, cumbia, gaita y fandango, se vieron fuertemente permeados por swing norteamericano, siendo Lucho Bermúdez y Pacho Galán los que llevarían la cumbia y otros ritmos colombianos a otros países a través de sus orquestas (Labarrera, R. B. (2012)).

Compositores del centro del país como Adolfo Mejía Navarro, también empezaron a tener contacto con la música jazz, realizando fusiones entre este estilo y las músicas del Caribe colombiano. Oliver (2009) dice lo siguiente:

En 1929 Adolfo Mejía, antiguo integrante de la Jazz Band Lorduy, viajó a los Estados Unidos, y al volver a Colombia combinó el jazz aprendido en Lorduy y en su viaje con ritmos colombianos de la Costa Caribe y del interior (bambucos y pasillos). Es de destacar su danza "Trini" que tiene elementos del ragtime en su

ritmo. (p. 48)

Al día de hoy en Colombia se realizan una gran cantidad de festivales enfocados en el jazz, y son muchos los artistas que realizan productos musicales derivados del mismo, todo esto como resultado de la hibridación cultural causada en cierta medida por el avance en las tecnologías de la información y comunicaciones (Gamboa, 2020).

La guitarra jazz en Colombia

En el repertorio guitarrístico del contexto colombiano los compositores han creado obras y composiciones a partir de la música colombiana, ejemplo de esto son los compositores del interior del país que en su afán de acercarse de una manera inesperada a los ritmos autóctonos de la región Andina, en sus obras musicales, ubicaron estos aires en el folclor universal, como lo hicieron Gentil Montaña, Jhonnie Ochoa, Bernardo Cardona, Adolfo Mejía y entre otros que de manera continua han rescatado los valores nacionales usando recursos armónicos, melódicos y rítmicos que son ajenos a lo tradicional, su formación les ha permitido traer elementos de la música clásica y el jazz y crear fusiones innovadoras a lo tradicional (Arredondo, 2019).

Según Arredondo (2019) “La música del Caribe colombiano ha gozado de mucha popularidad y difusión por su carácter alegre y jocoso” (p.5), de acuerdo con este mismo autor, en las últimas décadas estas músicas han sido protagonistas en los repertorios guitarrísticos haciendo evidente el gran interés que tienen los compositores y arreglistas de este instrumento. Esto es así porque estos ritmos gozan de una variedad rítmica, tímbrica y melódica que contrasta fuertemente con otras expresiones musicales de las diferentes regiones del país. Por su puesto, esta riqueza ha sido foco de inspiración para diferentes

autores, formatos, orquestas, músicos y artistas que a través de sus adaptaciones han querido universalizar géneros como la cumbia, el porro y el vallenato (Arredondo,2019).

Es en el álbum de jazz de la agrupación “Luis Rovira Sexteto”, grabado en 1954, donde León Cardona se destaca con su virtuosismo en la guitarra, en el que sería la primera grabación de jazz en el país (Burbano,2012).

Otro guitarrista que sobresale en la atmosfera jazz es el Barranquillero Gabriel Rondón, quien al tener contacto con el jazz viaja a Estados Unidos en 1965 donde se dedicó a tocar música folclórica, salsa y jazz fusión (Oliver, 2009). En 1974 regresó a Colombia, radicándose en la capital, donde creó su agrupación “Grupo Café”, con el que tocaba jazz, música brasilera y salsa (Navarro, 2018). Rondón dirigió en Medellín la Big Band de Jazz, también hizo parte del dueto del pianista estadounidense Eugene Uman, y recibió numerosos reconocimientos por su aporte a la música colombiana (Navarro, 2018).

Modos diatónicos y Armonía modal

Piston (1987) explica:

La modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Las escalas mayores y menores son las modalidades específicas más familiares.

Además, hay gran número de escalas modales que se pueden construir en cualquier tonalidad. Algunas de estas escalas son fundamentales en la música de los siglos XV y XVI” (p,49).

Herrera (1987) define la armonía modal como la armonización de los diferentes modos griegos de la música occidental. Cada uno de ellos posee una nota y acordes característicos indispensables para crear el centro tonal y su sonoridad distintiva.

Los modos griegos conocidos son: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico Locrio, cada uno tiene una organización de tonos y semitonos diferente, lo cual hace que varíe la sensación entre mayor y menor (Encalada y Wazhima, 2012).

Jazz modal

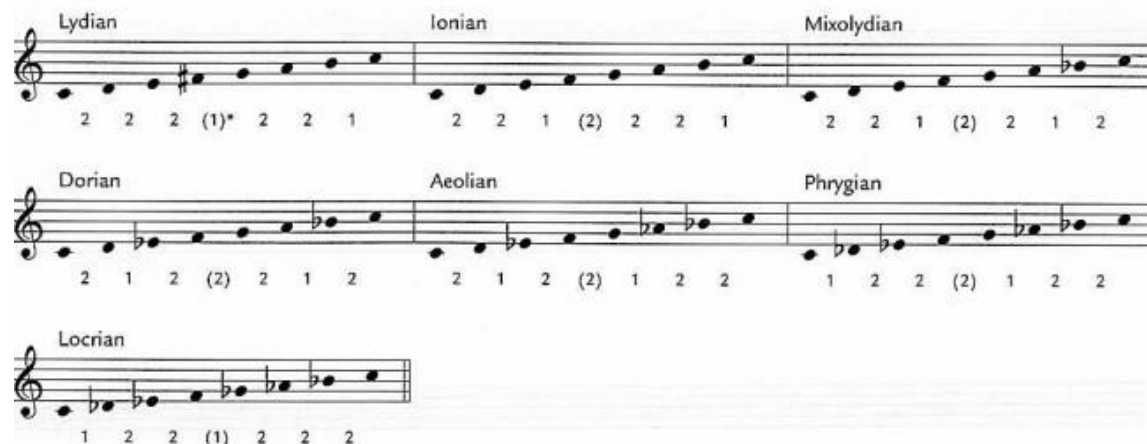
En el contexto de la música Jazz, en la década de los 50 y 60, fue cuando se empezó a estudiar y usar la “modalidad” siendo George Russell, quien por primera vez escribiría sobre el concepto en su libro *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, en el cual muestra la practicidad y el funcionamiento de los modos o escalas sobre un determinado acorde (Monson,1998). Este estilo de jazz contrasta significativamente con el Bebop y el Hard Bop, de la escuela de Davis, en la cual predominaban las progresiones 2-5-1 y los cambios frecuentes de acordes que generan una sensación de avance continuo ya que en el jazz modal las armonías se mantienen por un periodo de tiempo más largo, llevando a los improvisadores a pensar en escalas o modos, en lugar de acordes (Boothroyd, Myles, 2010).

En el libro *Modal Jazz Composition & Harmony* (1996) el músico Ron Miller presenta el sistema modal basado en escalas de siete notas que se organizan en torno a la nota característica. En la escala mayor, se encuentran siete modos: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio. Cada modo posee una sonoridad única determinada por la nota característica, la cual define el carácter tonal distintivo de cada modo.

Miller, utiliza un método para construir las escalas modales denominado por él como “método cromático” en el cual se parte de una misma nota raíz para la construcción de cada modo, logrando de esa manera resaltar las notas que generan la sonoridad característica de cada modo, a estas notas Miller las nombra *Color Tones* (notas de color).

Figura 1

Modos griegos



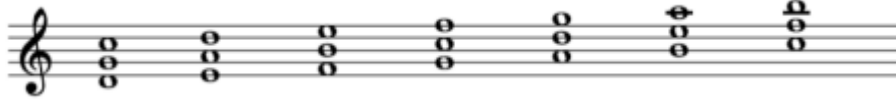
Nota: Ron Miller 1996, Tomado de *Modal Jazz Composition & Harmony*.

Acordes modales

El acompañamiento en el jazz modal se realiza usualmente con acordes contruidos por intervalos de cuartas, los cuales evocan una sonoridad más moderna; los solos del pianista Bill Evans son una muestra de la aplicación de este tipo de acordes en las improvisaciones (Chamizo, 2009).

Figura 2

Armonización cuartal en todos los grados de la escala de D dórico



Nota: Hernández, A. C. (2020).

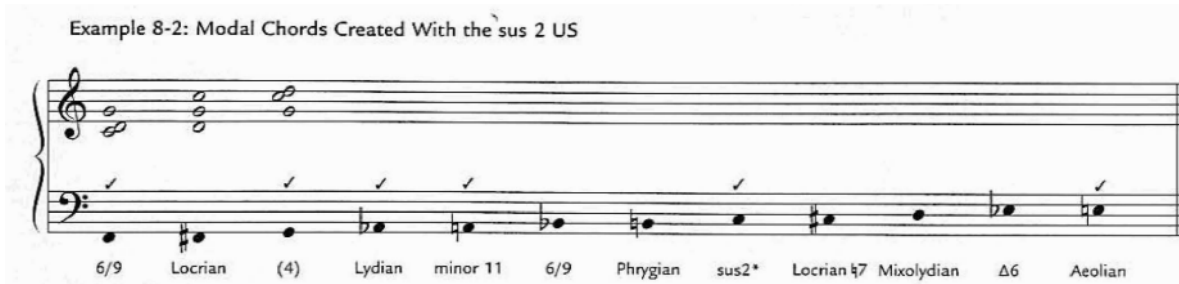
Entre los primeros registros de la armonía modal aplicada al jazz se encuentra el álbum *Kind Of Blue* de Miles Davis (1959), el cual es considerado el álbum más importante de la historia del jazz (Kanhn, 2000). En *Kind of Blue*, Miles expone la “modalidad” como una nueva herramienta creativa que le permitiría a los músicos tener mayor libertad al momento de improvisar sus solos, mostrando una mayor flexibilidad rítmica y posibilidad de escoger entre una mayor gama de notas a la hora de crear melodías (Boothroyd y Myles, 2010).

Estructuras superiores

Miller (1996) propone una técnica para construir acordes modales usando *voicings* basados en estructuras superiores suspendidas (*sus2*), la cual según menciona Miller, se deriva de la forma de digitación de la mano derecha en la interpretación en teclado y es comúnmente escuchado en grabaciones de jazz contemporáneo, en especial por músicos como Joey Calderazzo, Kenny Kirkland y Jim Trompeter. La técnica consiste en superponer estructuras superiores de tipo *sus2* y sus inversiones (*sus4* y cuartal) sobre cada nota de la escala o modo, ayudando a construir armonías de forma rápida y eficiente, ya que al ser considerada tanto una "forma" como una sonoridad, no solo se enfoca en la teoría subyacente, sino también en cómo se percibe el sonido del acorde.

Figura 3

Acordes modales basados en la estructura superior Sus2



Nota: Ron Miller 1996, Tomado de Modal Jazz Composition & Harmony.

El Bullerengue

A continuación, se hará una breve explicación de los tres ritmos referenciados, que serán también la base o materia prima para el desarrollo de las tres composiciones para guitarra eléctrica tomando elementos del jazz modal y el bullerengue. En esta sesión se abarcará el contexto histórico, ubicación geográfica, finalidad, instrumentación o formato, características musicales métrica, forma, armonía y melodías.

El bullerengue es una danza y una práctica musical que forma parte de la categoría de los bailes cantaos colombianos. Es ejecutado principalmente por las poblaciones afrodescendientes cimarronas que ocuparon los palenques del área del Canal del Dique y el Bajo Magdalena (Pardo, 2018, p. 9). Esta práctica tuvo sus orígenes en las zonas aledañas del Canal del Dique, cerca de Cartagena, en las poblaciones constituidas por negros que huían de la esclavitud.

Valencia Hernández (1995) citado en Pardo (2018) expone que el bullerengue fue originalmente concebido como una danza ritual en honor a la pubertad de las mujeres o a la maternidad, pero con el transcurso del tiempo fue adquiriendo un carácter fiestero. Cantadoras de municipios como San Cayetano, Malagana y San Basilio de Palenque se reunían en los tiempos de San Juan y de San Pedro (24 y 29 de junio) para amenizar las

fiestas patronales de diferentes pueblos. Durante tres días estas mujeres andarían por las calles y plazas batiendo palmas e improvisando versos. Esta congregación de cantadoras era conocida como “cofradía” (p.10).

Teniendo presente que toda la música responde siempre a una condición sociocultural y geográfica, es importante tener en cuenta que el bullerengue es el resultado de la influencia de la cultura africana. Wilman Torres Cassiani citado en Pardo (2018) gestor cultural y licenciado en educación física, deporte y recreación, habla sobre el ritual de lumbalú como el origen del bullerengue y otras músicas palenqueras:

Bueno, hablar de bullerengue. Hay que remontarse a los años desde el primer momento que fuimos traídos esclavizados aquí a Palenque. Ese ritmo tan melancólico nace a través de lumbalú, porque el lumbalú es el ritual, sí, del que se desprende toda la gama de la música palenquera, porque si usted va a hablar de la música palenquera tiene que hablar de la madre que es el ritual de lumbalú. Desde allí se desprende el bullerengue. El bullerengue se desprende por la necesidad de que las mujeres, en ese momento, tenían que gozar, tenían que bailar. Entonces, las mujeres bailaban con bullerengue, era única y exclusivamente para mujeres embarazadas; por eso muchas mujeres lo bailan sobándose la barriga, sobándose aquí, el abdomen, porque ellos venían, le estaban dando acá caricias, al ser que venía adentro de su estómago, que se llama el bebé. Entonces, por eso ese ritmo tan tranquilo, tan melancólico, que es el bullerengue, se desprende del ritual de lumbalú, y únicamente lo bailaban las mujeres

Torres 2017 citado por Pardo (2018) expone:

Posteriormente, este ritual originó lo que se conoce hoy en día como bullerengue y sus respectivas variantes rítmicas: bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua. El bullerengue sentao es el ritmo más aplacado y melancólico de los tres. La chalupa, o bullerengue chalupiao, consta de movimientos más acelerados y toques de tambor más rápidos. Inicialmente el bullerengue chalupiao era el único ritmo que se bailaba en pareja, mientras que el bullerengue sentao se bailaba exclusivamente de manera ritual y para acompañar el lumbalú. El fandango no se desprendió directamente del lumbalú puesto que no se originó en Palenque. Es posible que la alta migración de la población afro de San Basilio de Palenque a diferentes regiones del Caribe, como el Urabá Antioqueño, haya puesto al bullerengue en contacto con otras músicas y haya resultado este nuevo ritmo (p.11).

En la investigación realizada por García (2016) sobre Petrona Martínez “La cantadora que alegra las penas” exponen: “En el bullerengue una mujer mayor o cantadora pregona e improvisa los versos, un coro comunitario contesta ostinatos melódicos mientras palmotea el pulso, y un ensamble de tambores de amarre provee el acompañamiento instrumental” (p.17).

El formato instrumental (organología) del bullerengue está conformado por: un alegre, llamador, tablitas de madera, palmas, totumas, un coro comunitario (también llamado respondones o respondonas), y la cantadora o cantador. (Martínez, 2020, p. 29). Este ritmo tiene varios aires o conjuntos rítmicos representativos que son: El bullerengue sentao, el bullerengue chalupiao o chalupa, y el fandango (Benítez, 2000).

El presente trabajo tiene como propósito estudiar los aires del bullerengue, para poder realizar el proceso de composición, por esta razón se les dedicará más líneas a estas variaciones del género.

Bullerengue sentao

Según Martínez (2020):

Es el aire más antiguo del bullerengue, y también el más famoso. Dentro de su estructura gramatical, las estrofas de los coros, y las estrofas de las cantaoras están construidas a partir de versos heptasílabos y octosílabos (son de las estructuras en versos más comunes en el español y son usadas en multitud de estrofas), al conocer esta cantidad silabas previamente, las cantadoras tienen libertad y la capacidad de hacer variaciones sobre este tipo de textos (p. 32).

El bullerengue sentao se caracteriza por manejar un tempo lento que oscila entre los 70 y 96 pulsos por minuto. Usualmente maneja temáticas melancólicas, reflexivas o cotidianas. Al músico del tambor alegre se le conoce como “tambolero” y en su rol protagónico extrae de su instrumento diversos colores tímbricos, repiques y patrones rítmicos que imprimen el diálogo orgánico de la música (García, 2016, p. 17).

La estructura métrica del bullerengue puede ser en compás partido o en 4/4 (Simarra, 2017). El formato instrumental (organología) del bullerengue sentao está conformado por: Maracón, llamador, alegre, bombo, palmas y voces. En este estudio es importante resaltar que las organologías varían dependiendo de cada pieza, algunas tienen formatos completos que incluyen todos los instrumentos mencionados anteriormente, y otras, llegan a tener incluso solo un llamador y voces (Zea, 2018, p. 11)

Figura 4

Patrón básico de bullerengue sentado

The musical score for 'Patrón básico de bullerengue sentado' consists of three staves: Llamador, Alegre, and Tambora. The tempo is marked as quarter note = 82. The score is divided into two sections: 'PICKUP' and 'PATTERN'. The Llamador staff has a single note in the pickup section and a rhythmic pattern in the pattern section. The Alegre staff has a melodic line in the pickup section and a rhythmic pattern in the pattern section. The Tambora staff has a rhythmic pattern in the pickup section and a rhythmic pattern in the pattern section. The Alegre staff has a rhythmic pattern in the pattern section with letters R, L, R, R, R, L, R, R, L below it.

Nota: Imagen tomada de (García-Orozco, 2019)

El tambor alegre va realizando improvisaciones mientras acompaña a la cantadora. Esas frases rítmicas que van surgiendo de manera espontánea son conocidas como “repiques”. La tambora cumple con la función de llevar el pulso, esta misma notación aplica para las palmas, las tablas y para la totuma (ver Figura 4).

La melodía principal la lleva la cantadora quien también puede cantar encima del coro si lo desea. La cantadora realiza una interpretación libre de los versos, usando variaciones melódicas, y algunos recursos onomatopéyicos, conocidos dentro de la tradición como “lereos” que son cantos silábicos que no forman palabras (Silva,2016).

El “rubateo” es otra característica importante en la interpretación melódica del bullerengue, y consiste en la aceleración o desaceleración del tiempo mientras se interpreta la melodía (Silva,2016).

Los registros de análisis sistematizados sobre la estructura melódica y armónica del bullerengue son pocos. Entre los referentes encontrados se puede destacar el artículo

llamado: ‘‘Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez’’ de Manuel García Orozco, en el cual se encuentra un análisis del género y las características melódicas, rítmicas y armónicas (Martínez, 2020).

A continuación, se muestra una transcripción hecha por Martínez (2020) de la melodía del coro de la canción ‘‘Cangrejito’’ de Petrona Martínez, en la cual se puede apreciar una melodía diatónica en la tonalidad de La mayor, y el dibujo melódico del arpeggio del primer grado.

Figura 5

Melodía del coro de la canción ‘‘Cangrejito’’ de Petrona Martínez.

ANTECEDENTE

¡Se se se se - se - re - ma - yó Que

CONSECUENTE

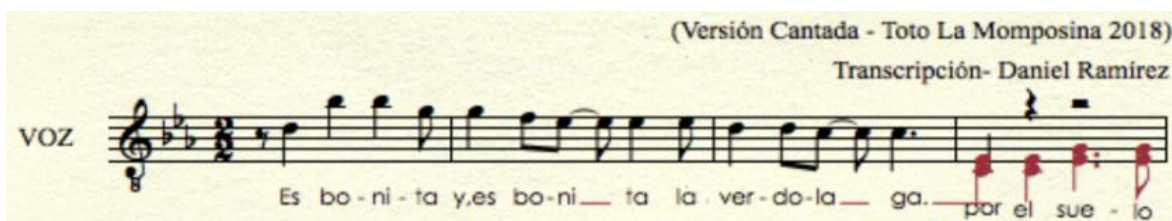
can - gre - ji - to tie - ne ca - mi - no poc - ta - dó!

Nota: Línea melódica de bullerengue sentado en tonalidad mayor. Imagen tomada de Martínez (2020)

A continuación, se muestra una transcripción realizada por Ramírez Navarro (2021) a la línea melódica cantada en la introducción de la canción ‘‘Dame la una fortuna’’. La melodía se encuentra sobre la tonalidad de Do menor, haciendo uso de las notas de la escala menor natural de la misma.

Figura 6

Fragmento de transcripción de línea melódica de la canción “La verdolaga – Toto La Momposina,2018) Bullerengue sentao”



Nota: Línea melódica de bullerengue sentado en tonalidad menor. Imagen tomada de Ramírez Navarro (2020)

Aunque en educación musical occidental se hace un fuerte énfasis en el estudio de la armonía, como técnica que estudia la estructura, relación y función de los acordes, en el bullerengue y otros bailes cantados afrocolombianos, tradicionalmente no se realiza acompañamiento con acordes (Martínez,2020).

No existe un acompañamiento armónico, solo una línea melódica por parte de la cantadora y su coro. Regularmente la melodía va pasando por los grados primero y quinto y en ocasiones al cuarto grado. La cantadora termina la estrofa en ocasiones sobre el quinto grado, creando así una tensión que es resuelta por el coro hacia la tónica (Zea,2018).

Por último, se mencionan algunas de las principales intérpretes de bullerengue: Petrona Martínez, Pabla Flórez, Ceferina Banquez, Yadira Gómez, Etelvina Maldonado, Martina Camargo, Sexteto Tabalá (García- Orozco, s.f.)

Musical score for "PATRON 2/ PATTERN 2" in 2/4 time, tempo 112. The score is divided into two measures by a double bar line. It features three parts: Llamador, Alegre, and Tambora. The Llamador part consists of a simple melody. The Alegre part features a more complex melody with slurs and accents. The Tambora part shows a rhythmic pattern with "L" and "R" markings below the notes, indicating left and right hand strokes.

Nota: Tomado de (Garcia-Orozco, 2019)

La melodía principal al igual que en el bullerengue sentao, está a cargo de la cantadora quien interpreta frases cortas y es acompañada por los respondones. En cierto modo la melodía se ve algo aplacada por el jugueteo de los tambores los cuales tienen un realce rítmico. También se usa el “rubateo” y las improvisaciones en los versos.

En la chalupa tradicionalmente no existe un acompañamiento armónico. La melodía sugiere ciertos movimientos armónicos sobre el primer grado y el quinto grado variando entre sonoridades menores y mayores.

La guitarra eléctrica en los ritmos del Caribe colombiano

La integración de la guitarra eléctrica en los ritmos del Caribe colombiano ha sido explorada por diversos artistas que, de alguna manera, han buscado homenajear y preservar la riqueza musical de esta región, conectando con nuevas audiencias, a través de la inclusión de nuevas sonoridades. A continuación, se muestran algunos ejemplos de este fenómeno musical.

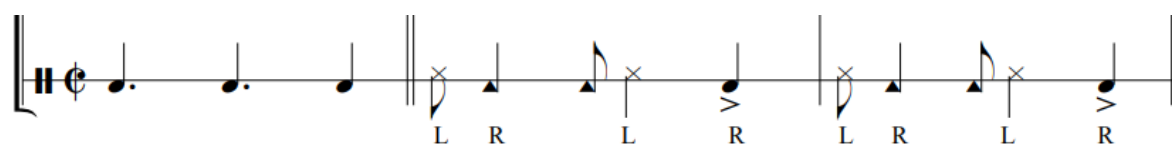
En primer lugar, está Andrés Castro quien se destaca como uno de los guitarristas que ha contribuido a la incorporación de la guitarra eléctrica en producciones que incluyen

ritmos del Caribe colombiano. Un excelente ejemplo de su trabajo es la canción "Fruta Fresca" del álbum *El amor de mi tierra* del cantante Carlos Vives, en la cual participó como guitarrista (El Tiempo, 1999).

En la canción "Fruta fresca"¹ de Carlos Vives, la guitarra eléctrica en su acompañamiento hace uso de algunas variaciones del ritmo "chalupa" (ver figura 10) utiliza el *scratch* (un sonido percutido de la guitarra a través de notas muertas) para imitar el sonido de la percusión de la tambora (Torres, 2017).

Figura 10

Patrón básico de la tambora en el ritmo de chalupa



Nota: Tomado de (Garcia-Orozco, 2019)

Figura 11

Fragmento del ritmo de chalupa en el acompañamiento de la guitarra



Nota: Tomado de (Torres, C. C. (2017)

¹ Fruta Fresca (Vives, 1999): https://youtu.be/lyBKKX0knRk?si=5Peccqw_4TseZxjX

Como se puede ver en la anterior figura, la guitarra conserva el patrón rítmico, usando el *scratch* en la segunda célula rítmica del patrón, lo cual le da un carácter percusivo a la ejecución de la melodía que realiza la guitarra.

Desde el ámbito comercial, Cabas dedica un álbum completo al Bullerengue. En este trabajo discográfico titulado con su nombre, el propio Cabas presenta la guitarra eléctrica mezclando patrones del funk con el formato instrumental propio del Bullerengue, como se puede escuchar más específicamente en el tema “Ana María²”. Por esta misma línea el grupo Boza en su canción “En la Juega³” presentan una conversación musical entre los tambores y la guitarra eléctrica en la cual, la guitarra imita los patrones rítmicos de la percusión.

Noel Petro, conocido como “El burro Mocho”, quien es considerado una de las figuras emblemáticas en la tropical colombiana, es reconocido por su innovación en las músicas tradicionales, con la inclusión de la guitarra eléctrica y el requinto eléctrico. Parra Valencia en la investigación titulada “*El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*” (2019), menciona: “Petro es el primer gran guitarrista eléctrico de la música tropical colombiana, que modernizó la idea de orquesta tradicional, incluyendo el sonido filoso de las cuerdas metálicas en su famosísimo «requinto eléctrico» (P. 375).

Aunque la guitarra eléctrica no hace parte del formato instrumental propio de los ritmos del bullerengue, existen antecedentes de compositores que han incursionado en la

² Ana María (Cabas, 2005): <https://youtu.be/0FPEadFRK7k?si=BIPU5MiFH9vkvWcr>

³ En la Juega (Boza, 2017): https://youtu.be/2ZCMrIkMEs?si=Tx_eTsLD_hKeVuf3

integración de este instrumento en el ámbito académico, aportando nuevas texturas y posibilidades sonoras, y desarrollando creaciones para guitarra tomando elementos de los ritmos.

En su trabajo “Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk” (Zea Giraldo, 2018), Neila Angélica Zea Giraldo propone una fusión de músicas tradicionales de Colombia para guitarra solista. Destaca las funciones de los instrumentos característicos de cada género seleccionado (Bambuco y Bullerengue) y los adapta, orquestándolos en la guitarra eléctrica. En la composición de bullerengue, titulada “*Bullengué*”, la autora transfiere los golpes de los tambores a los bajos de la guitarra, empleando técnicas típicas del Funk.

Por su lado, Daniel Alfonso Ramirez Navarro, en su trabajo de grado titulado “Propuesta multicultural para la inclusión de la guitarra en el bullerengue”, realizó un arreglo y grabación sobre la canción "El hijo de amalia" (bullerengue sentao), del grupo bullerenguero de Sincelejo Pié de Tambó. También realizó junto a Victoria Universo Suarez y Carlos Leon, la composición de la canción "Universo", incluyendo elementos rítmicos del fandango de lengua y de la chalupa, en la interpretación de la guitarra eléctrica. (Ramírez Navarro, D. A.,2021).

Método

Diseño

El presente trabajo se enmarca en la investigación artística con un enfoque cualitativo, teniendo en cuenta que la práctica artística puede ser calificada como investigación cuando busca la producción de conocimiento (Borgdorff, 2010). Lo anterior

en concordancia con López Cano y Úrsula San Cristobal (2014), quienes mencionan que este enfoque "implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y estudio, las influencias teóricas y prácticas" (p. 39).

En el presente trabajo, se evidencia la reflexión crítica sobre 3 composiciones realizadas por el presente autor como producto del proceso creativo. Para el hallazgo de los resultados se utiliza el método cualitativo que proponen López Cano y San Cristóbal (2014), ya que, en vez de pretender medir parámetros en los fenómenos a investigar, se busca aprehender las cualidades de estos. En este caso se analiza el proceso de composición de tres obras para guitarra eléctrica tomando elementos del jazz modal y el bullerengue.

Población

La población objeto de esta investigación la constituyen los ritmos del Caribe Colombiano, la muestra seleccionada son los 3 ritmos de bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua.

Técnicas de recolección de información y Procedimiento

A continuación, se describen los procesos utilizados para llevar a cabo esta investigación:

Revisión documental

Este estudio se respaldó en la consulta de libros especializados en armonía modal, los cuales proporcionaron los principios teóricos esenciales para la composición. Además, se exploraron revistas dedicadas a temas de folclore y nuevas corrientes sonoras. Estos recursos fueron recopilados de diversas fuentes, como repositorios académicos y bases de datos. Se examinaron además algunos materiales multimedia como grabaciones de audio,

partituras de transcripciones realizadas por otros investigadores, registros documentales, vídeos interpretativos, y páginas webs, para enriquecer y complementar el proceso creativo.

Observación no participante

En este estudio, se empleó la técnica de observación no participante para investigar la forma de interpretación de los ritmos del bullerengue y cómo algunos compositores utilizan la armonía modal del jazz y la fusionan con los ritmos del Caribe colombiano, para tomar los elementos interpretativos, acordes, motivos y patrones rítmicos, para aplicarlos en las composiciones del presente trabajo.

Composición y análisis

Se inició el proceso de composición partiendo de la exploración sonora de las notas de color de cada modo, sobre diferentes ideas melódicas. Se escogieron las sonoridades y se procedió a construir la melodía teniendo en cuenta el modo diatónico y el tipo de fraseo propio de cada ritmo del bullerengue. Luego se trabajó en la armonización de la melodía tomando como referencia la técnica de armonización usando estructuras superiores sus², sus⁴ y cuartales, propuestas por Ron Miller en su libro “*modal jazz composition & harmony*”. Se incorporaron luego los patrones básicos de cada uno de los ritmos de bullerengue, en forma de *vamps*, tratando de alguna forma de “emular” desde la guitarra esos elementos rítmicos característicos.

Evaluación

Se procedió a la evaluación de las composiciones por un experto que validó la calidad y pertinencia de estas de acuerdo con el objetivo del presente trabajo.

Síntesis

Con la información recopilada y después de realizar el proceso de composición, se prosiguió a redactar el análisis de cada obra, con el objetivo de mostrar al lector la inclusión de los elementos del bullerengue y el jazz modal en las composiciones.

Discusión

A continuación, se expone el análisis de las 3 composiciones realizadas para guitarra solista, tomando elementos del jazz modal y el bullerengue

Composición 1: en ritmo de Bullerengue sentao

Figura 12 12

Ficha técnica Sentao Modal

SENTAO MODAL⁴

AUTOR	Yainer Contreras
ESTILO	Esta obra es modal, en la introducción se usa el patrón rítmico tradicional del bullerengue sentao.
FORMATO	Esta obra está pensada para ser interpretada por un cuarteto conformado por: Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo eléctrico y Percusión.
FORMA	La obra se encuentra organizada de la forma VAMP-A-A'-B-B', después de la forma viene la sección de improvisación y para finalizar se repite el tema.
IMPROVISACIÓN	La forma de abarcar la improvisación puede ser vista de diferentes formas por ser un tema de carácter modal, sin

⁴ Para escuchar el audio de la canción seguir el link: [VF SENTAO MODAL.mp3](#)

	embargo, el modo lidio y el modo dórico tienen un papel muy protagonista.
--	---

Nota: elaboración propia

Recursos Técnicos y Teóricos Utilizados.

En esta obra se utilizaron algunos recursos modales como los acordes sus2 y acordes sus4, también predomina la sonoridad lidia y dórica. Se hace uso de una parte del patrón rítmico tradicional del bullerengue sentao, el cual es ejecutado en la introducción del tema.

Figura 1313

Patrón rítmico del bullerengue sentao

$\text{♩} = 82$

PICKUP **PATTERN**

Llamador

Alegre

Tambora

R L R R R R L R R L

Nota: Tomado de García (2019)

A continuación, se hará un análisis sobre cada una de las partes de esta obra.

Análisis formal

En el siguiente análisis, la numeración de los compases no seguirá su orden secuencial a lo largo de la obra, sino que estará determinada por su posición dentro de cada sección específica.

La composición se divide en cinco partes, comenzando con una introducción al estilo *vamp*, un recurso comúnmente empleado en el jazz pero que en esta obra busca evocar además las entonaciones introductorias de las cantadoras en el bullerengue.

VAMP

Esta sección tiene una duración de dieciséis compases, exponiendo la idea musical en cuatro compases que luego se repiten. Esta sección está pensada para ser tocada en tempo libre pero moderado, conservando las características rítmicas del estilo.

Figura 1414

Vamp Bullerengue modal

The musical notation shows a sequence of chords and notes on a staff. The first measure is marked with a box labeled 'Vamp' and a circled '8'. The notation is color-coded: yellow for 'Tambora', purple for 'Llamador', and light blue for 'Alegre+llamador+Tambora'. A dashed line indicates a 16-measure structure, with a 'x4' symbol at the end. A legend below the staff identifies the colors: yellow for Tambora, purple for Llamador, and light blue for Alegre+llamador+Tambora.

Nota: elaboración propia

En esta sección de la obra (ver figura 14) se puede evidenciar la integración de algunos elementos rítmicos propios del bullerengue sentao. La guitarra inicia ejecutando triadas en figuras de negras en los pulsos 1 y 2 de cada compás, buscando evocar la pulsación característica de la tambora en el patrón rítmico de acompañamiento del

bullerengue sentao. También en los pulsos débiles del compás (contratiempos) la guitarra va ejecutando un bajo continuo, que se encarga de resaltar el papel del tambor “llamador”. En el tercer compás, se busca involucrar el papel del tambor “alegre”, ejecutando el motivo rítmico que lleva este tambor en el patrón tradicional del bullerengue sentao. Este motivo se distribuye entre la triada, y las notas graves de la guitarra (bajos), buscando mantener la integración de con los otros instrumentos evocados (tambora y llamador).

Armónicamente en los primeros dos compases, se ejecuta un *voicing* de Gsus4, con un bajo marcando la nota C, que genera una sonoridad ambigua o inconclusa, al no tener presencia de tercera en su constitución armónica. En el compás 2, se marca un *voicing* Dsus(b)2, acompañado con la nota C en el bajo, generando la sonoridad del modo dórico, al involucrar la nota “A” como nota característica del modo. Luego en el compás 3 emplea el *voicing* de Gsus2 con bajo en Eb, que resalta la sonoridad Lidia, al tener la nota “A” que es la nota característica del modo (#4 o b5 visto enarmónicamente). Finaliza la sección repitiendo la armonía del compás 1.

Sección A

Esta sección consta de 8 compases y su sonoridad está basada en el modo Lidio.

Figura 1515

Sección A

A 8

$\text{♩} = 80$

G_{sus^2}/E^b G_{sus^2}/E^b

C_{sus^2}/A^b C_{sus^2}/A^b

Nota: elaboración propia

En la sección A de la obra (ver figura 15), la melodía va dibujando las notas del voicing G_{sus^2} , con un fraseo sincopado, que anticipa siempre el primer tiempo del compás siguiente. En los primeros 4 compases de la sección, el bajo se encuentra en la nota E^b , conformando junto al G_{sus^2} la armonía Lidia. En los compases siguientes (5,6,7 y 8), se realiza un cambio armónico hacia un C_{sus^2} con bajo en la nota A^b , el cual corresponde a un acorde de A^b lidio, al tener la nota característica del modo (nota D) implícita en el acorde. Esta sección finaliza con un silencio en la melodía, que sirve como puente para conectar con la sección A'.

Figura 1616

Sección A'

A'

G_{sus^2}/E^b G_{sus^4}/D G_{sus^2}/C $A^b_{sus^2}/E^b$ G_{sus^2}/D

F_{sus^2}/A^b C_{sus^2}/A^b

Nota: elaboración propia

En esta sección (ver figura 16), se expone en los primeros siete compases, la melodía de la sección anterior, pero con modificaciones en la parte armónica. En el tercer compás de la sección A', inicia el *voicing* Gsus4 con bajo en D, y luego con bajo en C, formando sonoridades cuartales, muy utilizado en la armonía modal. En el cuarto compás se realiza una progresión de acordes sus4 con un movimiento cromático descendente. Estos acordes se conciben como una superposición de triadas sus2 (estructuras superiores), sobre notas fundamentales, que terminan formando armonías cuartales, y agregando movimiento armónico en la obra. Se llega luego a un Fsus2 con bajo en Ab y Csus2 con bajo en Ab, coloreando el color de un Ab Lidio. En el último compás de la sección inicia una frase en el segundo tiempo del compás que busca conectar a la siguiente sección.

Figura 1717

Sección B

The musical notation for Sección B consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with a box labeled 'B' at the beginning. Above the staff, the chords Bbsus²/Ab and Bbsus²/F are indicated. The second staff is also in treble clef and contains a bass line. Above the staff, the chords Gsus⁴/C and Gsus⁴/C are indicated. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Nota: elaboración propia

En esta sección (ver figura 17) se utiliza el *voicing* Bbsus2 con bajo en Ab, que genera un color ambiguo al estar ausente la tercera de la nota fundamental, mientras que la melodía va dibujando una sonoridad Lidia al tocar la nota “D” en la tercera figura rítmica del primer compás, la cual es nota característica del modo Ab Lidio. Luego en el segundo compás mantiene el mismo *voicing* pero ahora con un bajo en F, generando así un Fsus4,

Composición 2: en ritmo Fandango

Figura 1919

Ficha técnica Fandango modal

FANDANGO MODAL⁵

AUTOR	Yainer Contreras
ESTILO	Esta obra es modal, armonizada con estructuras superiores sus2 y sus4
FORMATO	Esta obra está pensada para ser interpretada por un cuarteto conformado por: Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo eléctrico y Percusión.
FORMA	La obra se encuentra organizada de la forma A-A'-B-B'-A-C, después de la forma viene la sección de improvisación y para finalizar se repite el tema.
IMPROVISACIÓN	La forma de abarcar la improvisación puede ser vista de diferentes formas por ser un tema de carácter modal, sin embargo, el modo lidio juega un papel protagónico en la sonoridad.

⁵ Para escuchar el audio de la canción seguir el link: [VF FANDANGO MODAL \(1\).mp3](#)

Nota: elaboración propia

Figura 2020

Sección A

Figure 2020 shows a musical score for guitar. It is divided into two systems. The first system begins with a box labeled 'A' and a tempo marking of quarter note = 120. The music is in 8/8 time. The upper voice features a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower voice provides accompaniment with chords. The second system starts at measure 5 and repeats the same musical material. Chord markings include $A^b \text{ sus}4/E$.

Nota: elaboración propia

En esta sección (ver figura 20), se inicia con una pregunta en los dos primeros compases con los *voicings* $A^b \text{ sus}4$ (bajo en E) y un E^b cuartal en disposición de “So what” (bajo en E). La respuesta abarca los compases 2, 3 y 4, en los cuales la melodía resalta la nota característica del modo E Lidio. En los compases 5, 6, 7, y 8, se repite el mismo fragmento.

Figura 2121

Sección A'

Figure 2121 shows a musical score for guitar. It is a single system of music starting at measure 8. The music is in 8/8 time. The upper voice features a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower voice provides accompaniment with chords. Chord markings include $A \text{ sus}4/F$ and $G \text{ sus}2/F$.

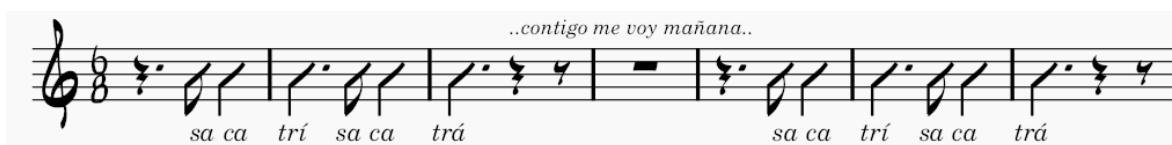
Nota: elaboración propia

Esta sección (ver figura 21), comprende los compases del 8 al 16. En esta sección se repite la pregunta y respuesta, pero en un entorno sonoro basado en F Lidio. Las preguntas se realizan en los dos primeros compases con los *voicings* Asus4 y Gsus2, ambos con bajo en la nota F. La respuesta consiste en una melodía que incluye la nota característica del modo (nota B).

El juego de pregunta y respuesta está inspirado en el tema: Saca Tri Saca Tra (Fandango) de la agrupación Voces del Bullerengue liderado por Jaiber Pérez Cassiani.

Figura 2222

Transcripción del tema de la canción Saca Tri Saca Tra

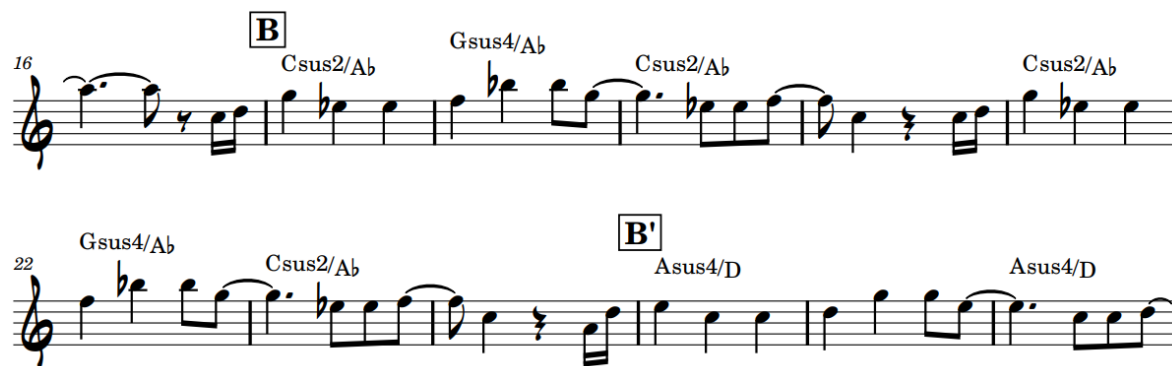


Nota: elaboración propia

Sección B

Figura 2323

Sección B



Nota: elaboración propia

Esta sección (ver figura 23), comprende desde el compás 17 hasta el 24. Está construida sobre el modo Lidio de Ab, sobre el cual la guitarra va ejecutando los voicings Csus2 y Gsus4, para resaltar el color del modo.

Rítmicamente esta sección está inspirada en el tema: "Mandala" - Bulla y tambó/ Jhonny Rentería, Angella Ramos, Andry Pombo, en el cual la cantadora realiza una pregunta que involucra 3 sílabas en figuras de negras por compás, generando una sensación rítmica ternaria, sobre el compás binario.

Figura 2424

Transcripción del tema de la canción Mandala

A

De don - de vie - ne de don - de ven - drá

Nota: Tomado de Nieto, Romero (2022)

En la composición “Fandango Modal” se utiliza el mismo motivo rítmico, agregando alguna variación ocasionalmente.

Figura 2525

Comparación rítmica entre motivos

A

De don - de vie - ne de don - de ven - drá

B

Csus2/Ab Gsus4/Ab Csus2/Ab

Nota: elaboración propia

Sección B'

Figura 2626

Sección B'

Musical notation for Sección B' (Figura 2626) in treble clef. The piece is in D Lydian mode. The notation consists of two staves. The first staff starts at measure 22 and contains the following chords: Gsus4/Ab, Csus2/Ab, Asus4/D (marked with a boxed 'B'), and Asus4/D. The second staff starts at measure 28 and contains the following chords: Asus4/D, Asus4/D, A (marked with a boxed 'A'), and Ab sus4/E.

Nota: elaboración propia

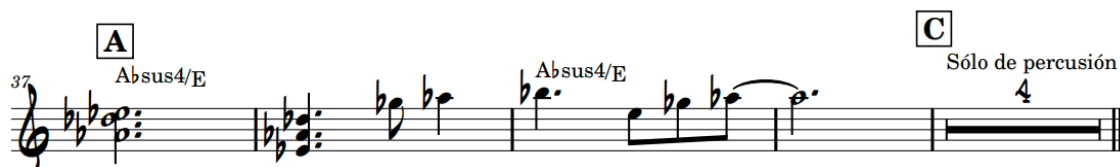
Esta sección (ver figura 26), comprende los compases del 25 al 32. En esta sección se repite la misma frase de la sección anterior, pero en un entorno sonoro basado en D Lidio

Sección C

La sección C (ver figura 27), corresponde a un solo de percusión, el cual es un elemento muy usado en el bullerengue, donde se busca que el percusionista pueda mostrar su destreza técnica y creatividad al improvisar variaciones rítmicas, llamadas y respuestas entre los diferentes instrumentos de percusión presentes en el formato.

Figura 2727

Sección C



Nota: elaboración propia

Composición 3: en ritmo de Chalupa

Figura 2828

Ficha técnica Chalupa modal

CHALUPA MODAL⁶

AUTOR	Yainer Contreras
ESTILO	Composición modal, con un ritmo bastante movido que incorpora patrones rítmicos tradicionales de la chalupa.
FORMATO	Esta obra está pensada para ser interpretada por un trío conformado por: Guitarra Eléctrica, Bajo eléctrico y Percusión folclórica.
FORMA	La obra se encuentra organizada de la forma A-B-C-A-y un SOLO de percusión al final.

⁶ Para escuchar el audio de la canción seguir el siguiente link: [VF CHALUPA MODAL\(2\).mp3](#)

<p>IMPROVISACIÓN</p>	<p>Los modos predominantes son el Dórico y el Lidio, aunque también se encuentra expuesto de forma más corta el modo Mixolidio en alguna parte de la pieza.</p> <p>Se puede hacer uso de los recursos pentatónicos para enriquecer la improvisación, tales como las pentatónicas cuartales, entre otros.</p>
-----------------------------	--

Nota: elaboración propia

Recursos Técnicos y Teóricos Utilizados.

El modo lidio y dórico se usaron acompañando la melodía con *voicings* sus2 y sus4 sobre diferentes tónicas, resaltando en algunos casos las notas características de los modos inmersos en la obra. En la introducción se utilizó un *VAMP* que aplicó el patrón básico tradicional de la chalupa. Además, a lo largo de la pieza se incluyen algunas preguntas y respuestas entre *voicings* y melodías, inspiradas en la forma de interpretación de la chalupa por las cantoras bullerengueras.

Figura 2929

Comparación de patrones rítmicos

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Tambora' and shows a rhythmic pattern in 2/4 time: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, followed by a repeat sign. The bottom staff is labeled 'Vamp' and shows a guitar chord progression in 2/4 time: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, followed by a repeat sign. A downward arrow points from the Tambora staff to the Vamp staff, indicating a comparison of the two patterns.

Nota: elaboración propia

Análisis Formal

En el siguiente análisis, la numeración de los compases no seguirá su orden secuencial a lo largo de la obra, sino que estará determinada por su posición dentro de cada sección específica.

Figura 3030

VAMP



Nota: elaboración propia

La pieza inicia con un *Vamp* en el que la guitarra emula el patrón rítmico de la tambora en la chalupa (ver figura 30). Los *voicings* sus2 realizan los acentos de lo que sería la mano izquierda en la ejecución del ritmo en la tambora, mientras la nota C, complementa con el acento equivalente a la función de la mano derecha en la tambora. El entorno sonoro del *vamp* está en modo Dórico, siendo resaltada la nota característica del modo en el *voicing* Dsus2.

Figura 3131

Sección A

A

6 Dsus2/C Csus2 Dsus2/C Bbsus2

10 Dsus2/C Csus2 Dsus2/C Bbsus2

Nota: elaboración propia

En la sección “A”, la guitarra realiza una pregunta con los *voicings* Dsus2 y Csus2, estando presente en el primer *voicing* la nota “A” que se encarga de resaltar la sonoridad del modo Dórico de C. Luego la respuesta viene en forma de melodía sobre el acorde Bbsus2, manteniéndose dentro del campo armónico del C dórico (ver figura 31).

Figura 3232

Sección B

B

14 Csus2/Ab Absus2 Dsus2/C

18 Csus2/Ab Dsus2/C

Nota: elaboración propia

En la sección “B”, en los primeros cuatro compases, la melodía pasa por las notas C, D y Eb, que dibujan un modo Lidio sobre el *voicing* Csus2 con bajo en Ab, y termina en Dsus2. En los siguientes compases, se repite la línea melódica, pero finaliza la sección

resolviendo a un Dsus2 con bajo en F, resaltando en este acorde final, el modo Mixolidio de F (ver figura 32).

Figura 3333

Sección C

The musical notation for Section C consists of two staves. The first staff starts at measure 22, marked with a boxed 'C'. It contains four measures: the first two are labeled 'Csus2/Ab' and the last two are labeled 'Csus2/F'. The second staff starts at measure 26 and also contains four measures, with the first two labeled 'Csus2/Ab' and the last two labeled 'Csus2/F'. The notation shows a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together, and rests, set against a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Nota: elaboración propia

En la sección “C” (ver figura 31), se realiza un juego de preguntas y respuestas cortas, entre las notas G y F, las cuales realizan unos motivos melódicos sobre el modo de Ab Lidio, en el *voicing* Csus2 se encarga de resaltar la sonoridad el modo por medio de la nota “D” la cual es el 4# de Ab.

Se involucra en la forma de la pieza, un solo de percusión como última sección, el cual consta de cuatro compases, en el cual se busca resaltar el papel improvisador del tambor alegre en el bullerengue chalupa, y sirve como conexión a las secciones de improvisación de los demás instrumentos.

Referencias

- Arredondo, M. (2019). *Técnicas para el uso de efectos percutidos en la guitarra acústica aplicados a 3 ritmos de la música tradicional del litoral atlántico colombiano (fandango, chalupa y bullerengue) evidenciados en tres composiciones para dúo de guitarras*. (Tesis de maestría, Universidad EAFIT)
https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/14938/Mauricio_ArredondoV erbel_2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Armesto Ruedas, S. (2024). *El caribe a seis cuerdas: componiendo música del caribe colombiano desde la guitarra eléctrica*. (Trabajo de grado, Universidad El Bosque)
<https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/ee913ed1-ee10-4bb3-9b10-8f695ecb1f6b/content>
- Benítez, E. H. (2000). Huellas de africanía en el bullerengue: la música como resistencia. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. <https://pdfcoffee.com/download/benitez-bullerenguepdf-pdf-free.html>
- Boothroyd, M. (2010). Modal jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal jazz. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3(1).
<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/download/6559/5283>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza*, 13, 25-46. <https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/02/El-debate-sobre-la-investigacio%CC%81n-en-las-artes.pdf>
- Carrasquilla, D. (2010). *Un tambor me hizo despertar: la identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas*. (Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia).
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/10386/7633660.2011.pdf>
- Castro, I. M. (2019). *Análisis comparativo del rol de la batería en el jazz fusión desde tres músicos del Caribe colombiano*. (Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Reformada).
- Celis Hernández, W. G. (2013). *Propuesta didáctica para el aprendizaje autónomo del Chord Melody en la guitarra a partir de las TIC´S*.
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1426/TE-11138.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Colpas Fernández, C.; Estupiñan Martínez, J.; Nuñez Gamez, Y. (2021). Bullerengue ambulante: cantos y lamentos de las matronas del Caribe. *Una serie podcast sobre*

- periodismo cultural*.
<https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/11857/PF1%20BULLERENGUE%20AMBULANTE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>) pag 67)
- Chamizo-Moreno, M. L. (2009). *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*.
https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4623/TDR_CHAMIZO_MORENO.pdf?sequence=6&isAllowed=y
- Crawford, J. A. (2002). *Jazz guitar: the history, the players*.
https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1528&context=utk_chanhonoproj
- De Cervantes, B; Cabrelles S. (2024). *El jazz, un género musical innovador*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-jazz-un-genero-musical-innovador-784387/html/>
- El Tiempo, R. E. (1999, August 22). *SABOR A FRUTA FRESCA PARA VIVES*. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944262>
- Encalada, E., & Wazhima, J. (2012). *Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazó, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz*. (Trabajo de grado, Universidad de Cuenca)
<https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3184/1/tmus38.pdf>
- Gamboa, J. A. (2020). *Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble jazz-rock de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12841>
- García, M. (2016). *Petrona Martínez La cantadora que alegra las penas*. Ministerio de Cultura.
https://www.bullerengue.com/files/ugd/c7ca34_faccc4d460c04a40b1bc0134a0f4006e.pdf
- García-Orozco, M. (s.f). *De música marginada a producto cultural de exportación: perspectiva histórica de Petrona Martínez y el bullerengue*. Bullerengue.com.
<https://www.bullerengue.com/perspectiva-historica>
- García M. (2019). Elementos Estructurales del Bullerengue. *TUTORIALES | Bullerengue*.
<https://www.bullerengue.com/tutoriales>
- Guerrero, A. (2010) *Elementos musicales del JAZZ en la composición de obras para guitarra eléctrica*. (Tesis de pregrado Universidad de Nariño – SIREN).
<https://sired.udenar.edu.co/5311/1/82008.pd>
- Hernández, A. C. (2020). *Creación de una composición musical inédita en género ecuatoriano danzante, basado en los elementos de la armonía modal y de la Music*

- Learning Theory de Edwin Gordon*. (Tesis de licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil) <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/15625>
- IES. (2008). *El Jazz*. sondames.org
- Labarrera, R. B. (2012). La presencia del jazz en la música del caribe colombiano. *Revista de la Universidad del Norte*, 75.
<https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/bitstream/handle/10738/3610/Huellas%20No.%2090-91.pdf?sequence=1#page=77>
- Ladino, N. (2018). *Búsqueda de la armonía compleja en la didáctica de la guitarra eléctrica con base en un ejercicio de análisis y rearmonización de estándares de Jazz*. (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional. UPN) Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7893>.
- Luna, K. (28 de enero 2010) *Jazz = Vitalidad*. [Mensaje de blog]. Recuperado de: <http://karenlunajazz.blogspot.com.co/>
- Martínez Bracho, M. A. (2020). *Composición de una pieza de bullerengue tomando elementos estilísticos del Black Góspel*.
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12865/COMPOSICI%C3%93N%20DE%20UNA%20PIEZA%20DE%20BULLERENGUE%20TOMANDO%20ELEMENTOS%20ESTIL%C3%8DSTICOS%20DEL%20BLACK%20G%C3%93SPEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Monson, I. (1998). Oh freedom: George russell, John Coltrane, and modal jazz. *Chicago: University of Chicago Press*. pp. 149-168.
https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=74IIU85CKmAC&oi=fnd&pg=PA149&dq=Oh+Freedom:+George+Russell+,+John+Coltrane,+and+Modal+Jazz&ots=tblnxqkL3&sig=aWe_UK_1G4R9h9Hlu-AIW12dmy8&redir_esc=y#v=onepage&q=Oh%20Freedom%3A%20George%20Russell%20%2C%20John%20Coltrane%2C%20and%20Modal%20Jazz&f=false
- Nieto Romero, J. A. (2022). *Tambores atemporales. Bullerengue: herencia, identidad y futuro*. <https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstreams/4096cf02-9f57-4ba8-be39-d758ae8f7fb9/download>
- Oliver García, R. I. (2009). *Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. (Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana) <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6540/tesis117.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pardo Rojas, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (Google Books).
https://books.google.com.co/books/about/M%C3%Basica_y_sociedad_en_Colombia.html?id=8FsyDwAAQBAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y

- Pardo, R. E. (2018). *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue*. (Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana).
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35254/Aproximaciones%20compositivas%20desde%20ritmos%20de%20gaita%20y%20bullerengue.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pedrozo, A; Peñaranda, L. (2023). *Canciones para voz femenina pertenecientes a los bailes cantados de las riberas del Magdalena Medio y el Caribe colombiano en aires de bullerengue y tambora*. (Tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander)
<https://noesis.uis.edu.co/items/50142429-5209-453c-9243-149557697ce7>
- Parra Valencia, J. D., Ochoa, S., Ochoa, F., Quispe Lázaro, A., Mullo Sandoval, J., Sans, J. F., & Filippis, M. D. (2019). El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas. *Investigación Científica*
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ZOfhDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT98&dq=noel+petro+guitarra&ots=JTbkQ_Nd9Q&sig=nVbkF_fSeVblNCrwhfsACjk17k8#v=onepage&q=petro&f=false
- Pérez Herrera, M. A. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, (11) ,30-52.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695002>
- Piston, W. (1987). *Armonía*. <https://recursosgilardogilardi.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/04/armonc3ada-walter-piston.pdf>
- Quintero Suarez, C. A. (2017). *Recursos analíticos para improvisar un estándar de jazz a partir de “mambo influenciado”*.
http://repositoriodspace.unipamplona.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12744/562/1/Suarez_2016_TG.pdf
- RAE (2024). Bullerengue. *Diccionario de la Real académica de la Lengua Española*
[https://www.rae.es/damer/bullarengue#:~:text=m.,\(bullerengue\)](https://www.rae.es/damer/bullarengue#:~:text=m.,(bullerengue)).
- Ramírez Navarro, D. A. (2021). *Propuesta multicultural para la inclusión de la guitarra en el bullerengue*. (Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas)
<https://repository.udistrital.edu.co/items/283c5243-3543-498c-b8d2-7fd5b2e4435b>
- Ramírez Navarro, D.A. (2021, August 17). *EL HIJO AMALIA [Video]*. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Bo1PL8_uMH0
- Revelo Burbano, J. (2012). León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana. (Tesis, Universidad EAFIT)
<https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/f138e897-fe3c-4e07-a1de-223893f43645/content>

- Rivera, J. J. (2015). *El jazz, referente interpretativo en las músicas populares*. (Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana) <http://hdl.handle.net/10554/20676>.
- Ruíz Cárdenas, D. S. (2022). *Composición de una obra para formato de big band fusionando elementos del lenguaje del jazz con el bambuco andino colombiano*. (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional) <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/17550>
- Sagredo, M. S. C. (2016). *El jazz, un género musical innovador*. Revista de folklore, (414), 61-64. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-jazz-un-genero-musical-innovador-784387/html/>
- Silva Ramírez, L., (2017). El ritual del bullerengue. *Revista Credencial*: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-ritual-del-bullerengue>
- Simarra, W. L. (2017). *Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical*. (Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/6936/SimarraNietoWilliamLeonardo2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana (Vol. 9)*. Ediciones Akal.
- Torres, C. C. (2017). *Tres arreglos para guitarra eléctrica basados en la propuesta musical de Carlos Vives y la Provincia*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/7876>.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y Tambores Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura de Colombia. https://www.academia.edu/35743168/Pitos_y_Tambores_Cartilla_de_iniciaci%C3%B3n_musical_PLAN_NACIONAL_DE_M%C3%9ASICA_PARA_LA_CONVIVENCIA_DIRECCI%C3%93N_DE_ARTES_%C3%81REA_DE_M%C3%9ASICA
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Editorial de Música Boileau. [B3504 El Lenguaje de La Armonia Verges - PDFCOFFEE.COM](https://www.pdfcoffee.com/B3504-El-Lenguaje-de-La-Armonia-Verges-PDFCOFFEE.COM)
- Zea, N. A. (2018). *Interpretación de dos composiciones para guitarra*. (Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15839/ZeaGiraldoNeilaAngela2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Anexos

Partitura de Sentao modal

Sentao Modal

Guitarra

Yainer Contreras

Vamp

8 X4

$\text{♩} = 80$

G_{sus^2}/E^b G_{sus^2}/E^b

C_{sus^2}/A^b C_{sus^2}/A^b

G_{sus^4}/E^b G_{sus^4}/D G_{sus^2}/C $A^b_{\text{sus}^2}/E^b$ G_{sus^2}/D

F_{sus^2}/A^b C_{sus^2}/A^b

$B^b_{\text{sus}^2}/A^b$ $B^b_{\text{sus}^2}/F$

G_{sus^4}/C G_{sus^4}/C

$B^b_{\text{sus}^2}/A^b$ $B^b_{\text{sus}^2}/F$

G_{sus^4}/C G_{sus^4}/C

Partitura de Chalupa modal

Chalupa Modal

Guitarra

Yainer Contreras

$\text{♩} = 112$

Vamp

6 **A** Dsus^b2/C Csus2 Dsus^b2/C Bbsus2

10 Dsus^b2/C Csus2 Dsus^b2/C Bbsus2

14 **B** Csus2/A^b Absus2 Dsus^b2/C

18 Csus2/A^b Dsus^b9/F

22 **C** Csus2/A^b Csus2/F

26 Csus2/A^b Csus2/F

30 **A** Dsus^b2/C Csus2 Dsus^b2/C Bbsus2

34 Dsus^b2/C Csus2 Dsus^b2/C Bbsus2

2

Solo de percusión



Partitura de Fandango modal

Guitarra 1

Fandango Modal

Guitarra

Yainer Contreras

A
♩ = 120
Absus4/E Absus4/E Absus4/E Absus4/E

8 **A'** Asus4/F Gsus2/F Asus4/F Asus4/F Gsus2/F Asus4/F

16 **B** Gsus4/Ab Csus2/Ab Csus2/Ab Csus2/Ab

22 Gsus4/Ab Csus2/Ab **B'** Asus4/D Asus4/D

28 Asus4/D Asus4/D **A** Absus4/E

35 Absus4/E **A** Absus4/E Absus4/E **C** Sólo de percusión

43

Registro de obras ante derecho de autor

	DND Dirección Nacional de Derecho de Autor Ministerio del Interior	OFICINA DE REGISTRO	Libro - Tomo - Partida 5-927-436
			Fecha Registro 21-jun.-2024
<u>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</u>			Página 1 de 1
1. DATOS DE LAS PERSONAS			
AUTOR		MUSICA	
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07	No de identificación CC Ciudad:	1123410649 VALLEDUPAR
2. DATOS DE LA OBRA			
Título Original Año de Creación	SENTAO MODAL 2024		
CLASE DE OBRA	INEDITA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA			
4. DATOS DEL SOLICITANTE			
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección Correo electrónico En representación de	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07 JAINNERC@GMAIL.COM EN NOMBRE PROPIO	No de identificación C.C Ciudad Teléfono Medio Radicación Radicación de entrada	1123410649 VALLEDUPAR 3174025408 REGISTRO EN LINEA 1-2024-59996
NATHALIE GRANADOS BERMEO JEFE OFICINA DE REGISTRO			
GCS		Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co , el 15 de Septiembre de 2024 a las 09:48:09	

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

	DNDA Dirección Nacional de Derecho de Autor Ministerio del Interior	OFICINA DE REGISTRO	Libro - Tomo - Partida 5-927-438
			Fecha Registro 21-jun.-2024
<u>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</u>			Página 1 de 1
1. DATOS DE LAS PERSONAS			
AUTOR		MUSICA	
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07	No de identificación CC Ciudad:	1123410649 VALLEDUPAR
2. DATOS DE LA OBRA			
Título Original Año de Creación	FANDANGO MODAL 2024		
CLASE DE OBRA	INEDITA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA			
4. DATOS DEL SOLICITANTE			
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección Correo electrónico En representación de	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07 JAINNERC@GMAIL.COM EN NOMBRE PROPIO	No de identificación C.C Ciudad Teléfono Medio Radicación Radicación de entrada	1123410649 VALLEDUPAR 3174025408 REGISTRO EN LINEA 1-2024-60001
NATHALIE GRANADOS BERMEO JEFE OFICINA DE REGISTRO			
GCS		Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co , el 15 de Septiembre de 2024 a las 09:47:25	

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

	DNDA Dirección Nacional de Derecho de Autor Ministerio del Interior	OFICINA DE REGISTRO	Libro - Tomo - Partida 5-927-437
			Fecha Registro 21-jun.-2024
<u>CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL</u>			Página 1 de 1
1. DATOS DE LAS PERSONAS			
AUTOR		MUSICA	
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07	No de identificación CC Ciudad:	1123410649 VALLEDUPAR
2. DATOS DE LA OBRA			
Título Original Año de Creación	CHALUPA MODAL 2024		
CLASE DE OBRA	INEDITA		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL		
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA		
RITMO - GENERO	JAZZ COLOMBIANO		
3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA			
4. DATOS DEL SOLICITANTE			
Nombres y Apellidos Nacional de Dirección Correo electrónico En representación de	YAINER DAVID CONTRERAS GARIZABAL COLOMBIA CALLE 8 #19B1-07 JAINNERC@GMAIL.COM EN NOMBRE PROPIO	No de identificación C.C Ciudad Teléfono Medio Radicación Radicación de entrada	1123410649 VALLEDUPAR 3174025408 REGISTRO EN LINEA 1-2024-59998
NATHALIE GRANADOS BERMEO JEFE OFICINA DE REGISTRO			
GCS Descargado a través de www.registroenlinea.gov.co , el 15 de Septiembre de 2024 a las 09:47:45			

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Formato de juicio experto

FORMATO DE JUICIO DE EXPERTO

Nombre del experto: Basilio Márquez Richards.

Experiencia profesional: Músico - Docente

Consentimiento I.

Consiento participar en el estudio "Tres composiciones para guitarra eléctrica tomando elementos del jazz modal y el bullerengue" avalado por el Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada. Reconozco que este proyecto es realizado por el señor Yainer David Contreras Garizabal estudiante de X Semestre del Programa de Música, y además es dirigido a nivel científico y metodológico por el profesor Andrea Trujillo Sarmiento, quien supervisa el proyecto a nivel estructural, funcional, metodológico y ético.

Autorizo al señor Basilio Márquez Richards, para que incluyan la información que en calidad de experto ha emitido sobre el trabajo. Entiendo que si en algún momento tengo preguntas sobre algún procedimiento de este proyecto puedo comunicarme con el profesor Andrea Trujillo al número telefónico: 3187491481 o solicitar la información pertinente acerca del desarrollo de este estudio en el comité de investigaciones del Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada.

Nombre: Basilio Márquez Richards.

Puede señalar más de una respuesta

1- ¿Cuál es su especialidad?

- a. Docente X
- b. Instrumentista X
- c. Compositor X
- d. Productor musical X

2-¿Qué instrumento(s) ejecuta? La Trompeta

3- ¿Conoce usted trabajos con esta temática?

Si _____ No X _____

CRITERIO DE EXPERTO

	Frecuencia de aciertos
--	------------------------

Tres composiciones para guitarra

Elementos musicales utilizados	Nunca (0 puntos)	Casi nunca (2 puntos)	Casi siempre (4 puntos)	Siempre (5 puntos)
Considera que los patrones rítmicos extraídos de los ritmos del Caribe colombiano, son aplicados de manera adecuada en las composiciones.				5
Las composiciones evidencian del uso de la armonía modal del jazz.				5
Considera usted que la obra(s) conservan el lenguaje musical característico del género.				5
Según su criterio, la interpretación realizada, según el audio, guarda las características musicales de los estilos.			4	
Considera usted que las estructuras superiores sus2, son aplicadas de forma acertada.				5
Se puede apreciar la intención de pregunta y respuesta y de recursos musicales propios del bullerengue en las composiciones				5
Total				29

Observaciones o recomendaciones:

___ Son unas geniales creaciones que encierran una gran belleza melódica, armónica y modal; colmadas de aciertos técnicos en todas sus combinaciones, y muy buen gusto musical e interpretativo, pero considero que en la estructura de las tres obras existe la carencia de identificación de diferentes partes como lo son: "presentación o exposición de tema", "desarrollo del tema" y conclusión del tema. De haberse tenido en cuenta estos detalles, estaríamos en presencia de unas formidables creaciones contemporáneas dignas todas de ser objeto de estudio por las generaciones actuales y futuras de músicos y verdaderos amantes de la música.

Firma

Tres composiciones para guitarra



D.I.: 361766

Fecha: 30-09-2024