

APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA Y PROPUESTA PERFORMÁTICA DEL TIPLE
DENTRO DEL FORMATO DEL TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO COLOMBIANO

(TRABAJO DE INVESTIGACIÓN - CREACIÓN)

WILSON FERNANDO LUJÁN ZAPATA

Asesores

Germán Posada Estrada

Héctor Rendón Marín

Grupo Músicas Regionales

(Línea: Música – identidad – cambio cultural)

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

2019

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
CAPITULO 1. Interacciones entre la música de cámara, de salón y las músicas andinas.....	15
1.1 Dicotomías entre lo tradicional y lo académico, una discusión centenaria	15
1.2 La música de cámara.....	18
1.3 La música de salón en Colombia siglo XIX	20
1.4 Música andina colombiana, entre lo académico y lo popular	21
1.5 El tiple.....	23
CAPITULO 2. La puesta en escena	29
2.1 Performance	29
2.2 Rupturas	34
2.3 Los cordófonos andinos electroacústicos.....	38
2.4 En busca de escenarios, en contacto con el público.....	43
CAPITULO 3. El Trío Picaporte, referentes y experiencias particulares	49
3.1 Un trío en movimiento	49
3.2 Tríos representativos.....	52
3.3 Selección y montaje de las obras para el trabajo creativo	61
3.3.1 Acerca de las obras.....	63
3.3.2 Sobre los arreglos	64
3.3.3 Acerca de la propuesta escénica.....	65
3.4 Análisis del bambuco <i>Dical</i> de Álvaro Romero Sánchez.....	66
3.4.1 Trío Morales Pino.....	71
3.4.2 Trío Opus 3.....	78
3.4.3 Análisis comparativo de espectrograma.....	81
CONCLUSIONES	84

REFERENCIAS	86
ANEXO 1. Partituras	94
ANEXO 2. StagePlot	217
ANEXO 3. Rider Técnico.....	218

“Como dijo el caminante en su largo caminar, todo cabe en un bolsillo, sabiéndolo acomodar; y si el bolsillo es Colombia todos cabemos en paz.” Jorge Velosa.

Aprovecho estas líneas para brindar mis agradecimientos infinitos a la vida, a Dios, a esta la gran y hermosa Latinoamérica por permitirme realizar este nuevo paso en mi vida profesional y personal; a mi querida familia, mi padre Gerardo Luján, mi madre Silvia Zapata, a mi siempre amada esposa Sahira Martínez por apoyarme en este proyecto académico; a mis maestros y amigos del Trío Picaporte William Posada y Nelson Montoya por su paciencia, su compartir y sus enseñanzas. También mis agradecimientos para mis primeros maestros que me motivaron a encaminarme en este mundo mágico de la música, son ellos mis tíos Heriberto y Rubén Zapata Yepes; y mi admirado y apreciado maestro Jhon Jaime Villegas Londoño. Al Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia que siempre me ha abierto sus puertas para aprender y participar de sus proyectos. A todas las personas que de una u otra manera se convirtieron en parte de este proyecto: la maestra Claudia Gómez, La orquesta de cuerdas pulsadas EnPúa, mis compañeros y maestros de la I cohorte de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe. Y por último, a mis asesores y amigos, los cuales admiro y respeto, no solo por su profesionalismo y experiencia, sino, además, por su calidad humana y sensibilidad frente a la vida, a los maestros Germán Posada Estrada y Héctor Rendón Marín ¡Mil gracias!

INTRODUCCIÓN

Como todo, tan exuberante era esta América que todavía hoy, después de un proceso incesante de extracción de riquezas naturales, de metales, de minerales, de especies vegetales y animales, Colombia conserva, aunque al parecer por poco tiempo, la mayor variedad de aves del mundo.(...) Por desgracias debemos llamar también Conquista de América al proceso creciente de destrucción, de saqueo, de europeización en el triste sentido de empobrecer el entorno natural, de domesticar la naturaleza, de enrarecer las aguas y los cielos, saquear el espacio que hizo posible la vida, con el incansable argumento de progreso histórico, un argumento que no ha variado mucho en los últimos cinco siglos, aunque se haya llenado de cosas nuevas, de plásticos, de armas sofisticadas, de incomunicación tecnificada, de estruendo y de neuróticos termiteros civilizados que miran televisión(Ospina, 2012, p. 340).

Es la Maestría en músicas de América Latina y el Caribe de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia un espacio para re-conocer la diversidad cultural y musical de esta gran región; es una de las posibilidades para reflexionar, re-pensar y reivindicarse con lo que somos, lo que hemos construido, de-construido, soñado y sufrido como latinoamericanos, no solo desde lo musical, sino además, desde lo social y cultural; es el re-encuentro con nuestros antepasados indígenas, negros y blancos; y sobre todo con nuestra naturaleza, con la riqueza y la biodiversidad que asombró y aterrorizó a los colonizadores, y que hoy, gracias a esa mala herencia europea del miedo hacia la exuberante biodiversidad latinoamericana, nos encontramos frente a un mundo natural al borde de la extinción; ya no solo es el oro y otros metales preciosos los que se extraen de las entrañas de la tierra, es todo aquello que produzca riqueza, poder y auto-destrucción “humana”. Es en otras palabras, el camino hacia la avasalladora “modernidad” que hoy sufrimos, la cual ve por ejemplo en un árbol no la vida y las posibilidades de existencia que hay en él, sino un recurso, la materia prima (madera o papel) para un fin. La naturaleza para la modernidad es la función que esta cumple para el ser humano.

Surge entonces, revisando esas cosas positivas que nos dejó la conquista, uno de los instrumentos herederos de esa diversidad cultural, el tiple, el cual ha hecho parte fundamental en los procesos de construcción de identidad local y nacional. Esta propuesta

es una de las tantas reflexiones sobre los encuentros y desencuentros que se han generado entre las músicas académicas y populares específicamente las de la zona andina de Colombia, donde el tiple ha sido protagonista, convirtiéndose en objeto de análisis del presente trabajo. En este sentido, y rompiendo de cierta manera algunos paradigmas que se han construido en torno al trío típico instrumental colombiano, y en lo relacionado con su puesta escénica, este proyecto busca profundizar en los aspectos performáticos que permitan dar otra mirada desde lo escénico y visual al trío representativo de los andes colombianos

Si bien el trío instrumental andino colombiano conformado por la bandola, el tiple y la guitarra han sido parte (a través de la historia de la música colombiana y en esas búsquedas de identidad musical, inicialmente nacional y hoy regional), referente del formato típico instrumental de los andes colombianos, algunas investigaciones dan cuenta del surgimiento a mediados del siglo XIX de una agrupación muy particular, encargada de amenizar las fiestas y reuniones en campos y ciudades, convirtiéndose en el conjunto característico y representativo de los andes.

Este tipo de conjunto ya se menciona en 1878 y aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco. Por sus raíces y pertinencia, es la agrupación musical tradicional de mayor vigencia en la región. (Londoño y Tobón, 2004, p. 45).

La bandola se ha caracterizado por representar el papel melódico y protagonista (la voz); la guitarra ha cumplido la labor de ser un instrumento acompañante de la melodía principal, resaltada por sus bajos (bordoneo); el tiple se ocupa, al igual que la guitarra, de acompañar, teniendo un carácter rítmico-armónico que lo diferencia de la guitarra por su tímbrica, rasgueo (surrungueo o guajeo¹) y ausencia de los bajos².

¹ Término utilizado por los tipleistas para referirse al efecto tímbrico que busca un sonido brillante en algunos tiempos de la ejecución, y que asemeja el sonido de los platillos. También utilizado por los músicos cubanos para referirse al tumbao o esquema rítmico armónico.

² Algunos autores, compositores e intérpretes, y más de corte “académico” o “erudito”, han visto al tiple como un instrumento inferior a la guitarra. “El hecho que el tiple no tenga bajos lo deja en desventaja con relación a la guitarra”. Comentario que nos recuerda el profesor Fernando Mora de cómo algunos músicos hacen este tipo de apreciaciones. Conferencia dada en el marco de XIX Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas (discurso sobre grafías para cordófonos colombianos).

Cordófonos traídos desde Asia y Europa, adquieren una nueva dimensión: la guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en tiple para acompañar el trabajo campesino, y la bandola se adapta para expresar realidades propias de las tierras tropicales. (Londoño y Tobón, 2004, p. 45).

El tiple, inicia su aparición en la vida nacional empuñado por las manos de campesinos, siendo un fiel acompañante en la campaña libertadora. Como señalan Áñez, 1970; Perdomo y Escobar, 1963, citado en Garland Encyclopedia of World Music (1998),

El tiple es protagonista en las leyendas colombinas, acompañante de los trovadores enamorados, a quien según estudios musicológicos sobre la región Andina Colombiana se le considera el más colombiano de los instrumentos musicales, como resultado de la criollización, se convierte en símbolo y síntesis de colombianidad.

De igual forma en entrevista, Jesús Zapata indica que “el tiple venía de turista por su patria... y le dimos visa de residencia, para que trabaje y sea residente colombiano y haga lo que quiera”. (Tobón, 2004, p. 15. Entrevista a Jesús Zapata).

Para hacer referencia al desarrollo y evolución del tiple en Colombia, al respecto se pueden encontrar varias descripciones realizadas en el libro “Los caminos del Tiple” de David Puerta (1988) donde indica los posibles senderos que tomó este instrumento desde la Conquista y la Colonia, hasta la aparición de la radio y la consolidación de la industria discográfica en el país donde el instrumento fue protagonista. Dicho periplo no estuvo exento de fuertes contradicciones generadas a lo largo de los siglos XIX y XX que giraron en torno a la constitución de las músicas locales y nacionales en diversos contextos sociales y académicos del país. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX, el tiple continúa en su papel de acompañante, pero, además, se descubren nuevas posibilidades que le permiten destacarse tímbrica, melódica y contrapuntísticamente. Es entonces el maestro Jesús Zapata Builes quien genera una nueva concepción del tiple en el formato del trío. Para el año 1979 funda el Trío Instrumental Colombiano, explorando las posibilidades técnicas de los tres instrumentos, haciendo énfasis en el tiple, mostrando en varias de sus versiones para este formato un instrumento melódico y contrapuntístico. “Por su novedosa concepción, el Trío

Instrumental Colombiano se transforma en agrupación de cámara de primera importancia en el contexto de las cuerdas típicas andinas” (Londoño y Tobón, 2004, p. 50).

De esta manera el trío típico instrumental colombiano se va adentrando en el mundo académico gracias a maestros como Diego Estrada, Jesús Zapata, Fernando León Rengifo, León Cardona, entre otros, generando a su vez otra concepción escénica del formato. Ya no es una agrupación pensada para las fiestas y las reuniones; ahora es un conjunto de cámara, que además de interpretar aires andinos colombianos, incluye en su repertorio músicas de corte académico, no por esto, alejándose de otras manifestaciones populares como instrumento emblemático. La historia del instrumento lo ha puesto entonces en agrupaciones como el trío de los Hermanos Hernández, Trío Morales Pino, Trío Bacatá, Trío Espíritu Colombiano, Trío Instrumental Colombiano, Trío Joyel, Trío Tres Generaciones, Trío Ancestro, Opus 3, Palos y Cuerdas, Trío de Ida y Vuelta, Afortriori, 3-2-1 Trío, Único Trío, Trío Palosanto y Trío Cristal, entre otros.

Otros trabajos, más recientes, que comienzan a surgir hace un par de décadas, se han interesado por profundizar y sistematizar las experiencias musicales y pedagógicas que han girado en torno al tiple y al trío instrumental andino colombiano. Esto se ve reflejado en la apertura de pregrados y posgrados en el país con énfasis en músicas tradicionales; músicos y pedagogos como Paulo Olarte, Oscar Santafé, Hugo Urrego y Gonzalo Rendón, a través de sus investigaciones y tesis han suscitado con sus trabajos (para optar a los títulos de magister), la inquietud y el interés en otros músicos, por dar continuidad a nuevos proyectos de investigación, creación y sistematización de diversas experiencias en torno a los cordófonos de la zona andina y sus formatos tradicionales (tríos, cuartetos y estudiantinas), convirtiéndose en referentes del presente texto.

En este sentido, cabe señalar el aporte de Paulo Olarte desde su tesis “Caracterización de los procesos de transmisión del tiple colombiano en tres contextos de aprendizaje no formal”, enfocado a aspectos pedagógicos. La tesis de grado, “El trío de cuerdas andinas colombianas, sus lenguajes compositivos y una nueva propuesta creativa”, de Gonzalo Rendón hace un análisis histórico-musical y una interesante propuesta compositiva con lenguajes de la música académica del siglo XX para el formato de trío típico instrumental colombiano (bandola, tiple y guitarra); igualmente su composición *Suite para trío de cuerdas andinas* refleja el

encuentro académico-popular que se ha venido dando desde finales del siglo XX hasta la fecha. Por su parte, el trabajo de Oscar Santafé “La escuela del tiple en Colombia, encuentros y desencuentros de una comunidad de práctica pedagógico-musical” enfocado en la enseñanza-aprendizaje del tiple surge como un ejercicio empírico que se inserta en la práctica académica.

Respecto a textos, cabe anotar, que el libro de David Puerta es una de las primeras publicaciones sobre el instrumento. Otras más recientes son las realizadas por el grupo de investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en torno a las músicas andinas colombianas, encontrando en estas un importante material de consulta donde se compilan diversos documentos y experiencias pedagógicas y empíricas de escuelas de música y localidades del departamento de Antioquia. Son ellas *Tiple bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos* (2013) y *Toques y retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia* (2015).

Del mismo modo, el artículo “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara” de los profesores Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño, se convierte en fuente obligada de estudio para entender el encuentro popular-académico de las músicas de los andes colombianos y sus instrumentos representativos.

Dicho encuentro, tuvo pues varios tránsitos, que no solamente han movilizado el formato, sino que lo han llevado a propuestas novedosas y contemporáneas, como las que ocupan el presente trabajo y suscitan la siguiente pregunta: ¿cómo puede incidir una puesta en escena no convencional del Trío Picaporte³ en la forma de interpretación del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano?

Si en el siglo XIX el trío andino colombiano fue un conjunto que se utilizó para amenizar fiestas y tertulias, y paulatinamente comenzó a adoptar una puesta en escena dictada por parámetros foráneos, la música que hacía también adquirió un tinte formal y académico. Es decir, se plantea al trío instrumental andino como un formato de cámara europeo, cuya puesta

³ Parte fundamental para el desarrollo de la presente propuesta de investigación-creación es el Trío Picaporte, del cual se hablará ampliamente más adelante.

en escena sigue los estándares que este tipo de música exige: ubicación visual y corporal, sentados, en la que la agrupación puede entender la agógica, las dinámicas y las articulaciones de la obra a interpretar; la partitura en el escenario⁴ en la cual hay un tratamiento particular y protagónico para cada instrumento, diferente a la orquesta, en la cual varios instrumentos hacen la misma voz. En este caso cada instrumento desempeña diversas funciones contrapuntísticas, armónicas, rítmicas y tímbricas, siendo en esencia tal vez la condición más importante para llamarse música de cámara; al ser el trío un formato pequeño se adapta a las condiciones de la música camerística y se apropia de estas y otras características de este género. En este sentido, la consolidación del formato en los ámbitos académicos, que se alcanza después de los años setenta, se debe a la labor de músicos y tríos como el Trío Morales Pino, el Trío Joyel, el Trío Instrumental Colombiano y Opus 3, entre otros⁵.

Llegado a este punto, quiero proponer una serie de reflexiones a partir de la observación del Trío Instrumental Colombiano (conformado por los maestros Jesús Zapata Builes en la bandola, Elkin Pérez Álvarez en el tiple y León Cardona en la guitarra) interpretando el bambuco *Gloria Beatriz*, composición de Cardona, en el que se ve a los tres maestros con sus partituras, en severa postura y lóbrego escenario, y de la cual surgen nuevos interrogantes: ¿qué tan necesario es para estos tres referentes de la música andina colombiana enfrentarse a la partitura?, ¿es el uso de esta una de las formas como se logra incorporar este formato al nivel de agrupación de cámara?, ¿el desempeño de las bandolas y los tiples alcanza su máxima altura en este tipo de escenarios?

Uno de los objetos de análisis y presentación en la maestría es la puesta escénica del trío típico andino colombiano, teniendo como “laboratorio” al Trío Picaporte, cuyo desarrollo tampoco ha sido ajeno a la propuesta camerística del formato. Es más, se ha retroalimentado del Trío Instrumental Colombiano y de las versiones del maestro Zapata Builes. En este sentido, en la búsqueda por crear y generar espacios para motivar y promover la música de

⁴Esta fue una de las posibilidades de inserción de las músicas andinas a espacios académicos.

⁵ De manera excepcional el Trío de los Hermanos Hernández, cuya presencia en escenarios nacionales e internacionales fue notable hacia mediados del siglo XX, rompió con dichos parámetros. El coleccionista José María Paniagua tiene dentro de sus archivos de video una presentación de los Hermanos Hernández, donde aparecen en un cortometraje dirigido por Alan Reed en la ciudad de New York en la primera mitad del siglo XX y en el cual los hermanos se presentan de pie interpretando el tiple, la bandola y la guitarra.

los andes colombianos y las diferentes fusiones que se han venido dando, Picaporte propone un performance diferente: de pie, con instrumentos electro-acústicos y en ocasiones, acompañados de algunas proyecciones visuales, pretendiendo de esta manera generar nuevos espacios y romper algunos paradigmas donde se muestra a la bandola, al tiple y a la guitarra dentro de un estereotipo de música académica occidental.

En esas exploraciones sonoras que se complementan con lo escénico, por ejemplo, la riqueza tímbrica del tiple, paradójicamente, puede presentar dificultades interpretativas y estéticas al momento de convertirse en un instrumento electroacústico pues sus cuerdas de acero (cuatro órdenes triples) y el aplatillado, le confieren un tratamiento especial. Por ello, no sólo la observación y el análisis de los diversos estilos de acompañamiento y efectos del tiple utilizados en los tríos desde principios del siglo XX hasta la fecha, sino también su puesta en escena, serán parte del material de estudio de este trabajo.

En consecuencia fue propósito de la maestría contribuir al desarrollo y a la exploración de las posibilidades técnicas y tímbricas del tiple dentro de una propuesta performática no convencional del trío típico instrumental andino colombiano, mediante varios objetivos que permitieran la identificación de elementos propios de la evolución, desarrollo y aportes del tiple colombiano al formato actual del trío; la construcción de un análisis musical e interpretativo del tratamiento que se da al tiple para el formato de trío, tomando como referente algunos tríos que han sido representativos en Colombia; la propuesta de un modelo de concierto didáctico y un repertorio de obras musicales con una puesta en escena que permita integrar elementos visuales y teatrales para el acercamiento de nuevos y diversos públicos de la música andina colombiana; y la preparación de un material escrito con las partituras de las obras finales, como estrategia de difusión virtual y material de consulta.

Como estrategias de trabajo el proyecto propuso realizarse desde diversas acciones que fundamentalmente giraron en torno a una metodología cualitativa y autoetnográfica, basada en el énfasis de investigación-creación, dentro de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia entre los años 2017 y 2019, cuyo resultado es un documento final como soporte investigativo y una puesta escénica con el Trío Picaporte como parte del proceso creativo.

Con el ánimo de profundizar en la interpretación del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano se hizo pues un rastreo histórico del tratamiento que se le ha dado al instrumento dentro de la agrupación, así como algunos acercamientos interpretativos desde hechos históricos y actuales de dicho formato instrumental. Se buscó, además, generar reflexiones en torno a los espacios culturales, populares y académicos que se han dado en torno al instrumento y al trío desde mediados del siglo XX hasta hoy.

Como actividades previas, se realizó un rastreo de los tríos de música instrumental andina colombiana más representativos durante la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha, catalogándolos según las condiciones del tiplista; es decir, intérpretes del tiple que se han convertido en referentes interpretativos, compositivos y/o que han formado escuela entorno al instrumento. Como caso típico, los tiplistas de los siguientes tríos son la base del proyecto: Morales Pino, Ancestro, Palos y Cuerdas, Opus 3, Único Trío y Palosanto. En estos referentes se encuentran características compositivas, estilísticas y pedagógicas. También, cabe mencionar al Trío Instrumental Colombiano bajo la dirección del maestro Jesús Zapata Builes, intérprete de la bandola dentro del trío, a quien, como se ha dicho antes, se le debe el tratamiento melódico y contrapuntístico del tiple dentro del formato; y al Trío Joyel, bajo la dirección del maestro Fernando León Rengifo, por darle continuidad a la propuesta del tiple como un instrumento ritmo-armónico.

Con la incursión del estudio del tiple y la bandola en las instituciones educativas formales y no formales, específicamente en la zona andina del país, han surgido diversos tríos típicos instrumentales en la región. Es entonces necesario acercarse a varios de ellos, por sus reconocimientos a nivel nacional en concursos, festivales, encuentros y producciones discográficas realizados en los últimos 40 años. En este sentido, se presentan a continuación: Espíritu Colombiano, Tres Generaciones, Trío Bacatá, Trío Oriol Rangel, Trío Colombita, Plectro Trío, Trío de Ida y Vuelta, 3-2-1 Trío, Trío Afortriori, Trío Itinerante, Trío Bachué, Entre N.O.S Trío, Trío Pierrot.

Además del análisis musical de varias de sus composiciones y adaptaciones, se realizaron diversas entrevistas a los intérpretes, compositores e investigadores implicados⁶, como fuentes primarias que permitirían re-construir o construir la interpretación y puesta escénica de la música pensada para este formato. Además, se generó un análisis comparativo del bambuco *Dical* de Álvaro Romero Sánchez, interpretado, en una versión por el Trío Morales Pino y en otra, por Opus 3, con el ánimo de reflexionar respecto al desarrollo del tiple dentro del formato; y un breve análisis acerca de los procesos de grabación y los cambios que se dieron en torno a esta obra, y al valioso legado musical de Romero y su Trío Morales Pino.

Respecto a la parte creativa, que corresponde al componente final del proceso de la Maestría, se plantearon tres momentos para la presentación musical y la puesta en escena, lo cual también se constituye como estrategia fundamental para la difusión del trabajo creativo:

1. La presentación de algunas obras contenidas en las publicaciones *Una Acuarela a Jesús Zapata Builes 2016* y *10 pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo 2017*, correspondientes al performance “Un trío en movimiento” desarrollado por el Trío Picaporte.
2. Recorrido histórico del trío típico instrumental andino colombiano, previas tareas de rastreo bibliográfico y de archivo que dará cuenta de la manera cómo se ha desarrollado el tiple dentro del formato, tomando como punto de partida el Trío Morales Pino y una de las composiciones de Peregrino Galindo quien fuera el tiplista de la agrupación, hasta expresiones de autores contemporáneos. Cabe señalar entonces cuatro momentos de ejecución a lo largo de la performance:
 - a) El tiple ritmo-armónico
 - b) El tiple melódico
 - c) El tiple en confluencias actuales
 - d) El tiple solo

⁶ Investigadores y músicos como Alejandro Tobón, José Luis Martínez, Fernando Mora Ángel, Jairo Rincón, Manuel Bernal, Óscar Santafé, entre otros, son parte de las fuentes que aportan desde lo técnico y teórico para la construcción de este proyecto.

3. Trabajo experimental con la orquesta de cuerdas pulsadas “EnPúa” de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, bajo la dirección del maestro Germán Posada Estrada. Para esta instancia del trabajo, se realizaron adaptaciones de varios temas recogidos durante la investigación, así como montajes propios del Trío Picaporte. Además, de la participación de la maestra Claudia Gómez dede su aporte vocal – experimental dentro del trío.

Por todo lo anterior el resultado final de este trabajo de investigación - creación se plasma en dos grandes componentes. En primer lugar, un informe escrito estructurado en tres capítulos: El primero es una reflexión en torno a las músicas populares y académicas, sus interacciones, sus diálogos y discusiones; además, es un acercamiento histórico en el que se mencionan los diferentes actores en la construcción de identidad musical colombiana desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y el papel del tiple dentro de esa construcción. El segundo capítulo profundiza en los aspectos performáticos del trío y la música andina colombiana, teniendo en cuenta que el término performance no sólo hace alusión a lo escénico, sino a una propuesta transversal entre lo musical, los intérpretes, el público, los técnicos y el discurso (metarelató) que median en la puesta en escena. Un tercer capítulo en el que se presenta un bosquejo general de lo que ha sido el Trío Picaporte y cómo se han generado diversas transformaciones performáticas dentro de la agrupación; también, se indican la construcción del repertorio y la parte escénica para el presente trabajo.

De todo ello, surge el segundo componente de este trabajo: la parte creativa (el montaje o puesta en escena), que si bien se va a explicar de manera muy detallada en el capítulo tres de este texto, vale la pena señalar que durante este proceso se generaron relaciones con importantes actores culturales de la ciudad, permitiendo no sólo vincular diversas disciplinas sino dialogar con importantes referentes de las artes escénicas y de la música, como ancas, T-Arbol y Audio Estudio para la construcción escénica (ésta representa un aspecto que en muchas ocasiones se deja por sentado, además porque los músicos generalmente se concentran en los aspectos interpretativos y/o compositivos sin tener en cuenta el papel decisivo que cumplen los técnicos en el momento de llevar a escena la propuesta musical). Por último, en los anexos, se presenta una serie de partituras que ilustran la manera como se

realizaron los arreglos de las obras y el montaje de las mismas, además que su presentación sirve de material de consulta y aporta al repertorio nacional para cuerdas pulsadas.

Esta “aproximación musicológica y propuesta performática del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano” es una de las reflexiones que dan continuidad a las búsquedas interpretativas e investigativas en torno a los fenómenos musicales, sociales y culturales que nos pueden identificar como colombianos y latinoamericanos . El presente trabajo, que genera rupturas en paradigmas de una forma de expresión musical muy particular, espero que contribuya a reorientar los sesgos que alejan las posibilidades de reconocernos como nación, pueblo diverso que se transforma y se re-construye constantemente.

CAPITULO 1. Interacciones entre la música de cámara, de salón y las músicas andinas

1.1 Dicotomías entre lo tradicional y lo académico, una discusión centenaria

El sentimiento de estado-nación en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XIX hacia la primera mitad del XX, enmarcado en referentes políticos, culturales y sociales de la Europa Occidental, no fue ajeno a Colombia y especialmente a los músicos y compositores, que de igual manera “luchaban” por la construcción de lo propio y por ende de la música nacional. En este sentido, encontramos la dicotomía entre aquellos músicos situados en la tradición, que buscaban visibilizar los aires que para la época el pueblo consideraba como referente sonoro de identidad, como el pasillo, el vals y especialmente el bambuco. Por otro lado, los músicos académicos que para la época venían de estudiar en Francia, o bien, su formación se basaba en cánones europeos, los cuales encontraban en las músicas populares y tradicionales algo muy simple que no merecía el reconocimiento de ser llamada música nacional, pues no cumplía los estándares europeos; parte de esta idea venía del pensamiento nación a partir de la construcción colonial, la “colonialidad de poder” según Aníbal Quijano (2000). Ésta realizaba taxonomías de acuerdo con el origen racial y de ser necesario, la “purificación” de las razas para legitimarlas.

Parafraseando a Santamaría “la imposibilidad colonial epistémica” de acceder a músicas que no eran del todo europeas, generaron acalorados debates entre músicos populares y académicos que defendían o contradecían los orígenes “blancos” europeos de ciertas músicas, rechazándolas o ubicándolas como música nacional según su procedencia (2007). En estos debates cabe señalar importantes exponentes de la música “nacional colombiana”; son entonces en primera instancia Pedro Morales Pino, Emilio Murillo y Luis Antonio Calvo representantes de la música tradicional; y por el lado “europeo” Guillermo Uribe Holguín y Gonzalo Vidal. Son estos algunos de los personajes que dan la batalla por posicionar una música que fuera símbolo de colombianidad. Hay que recordar en este sentido, las fuertes discusiones generadas por Murillo, quien defendía la música popular como música nacional argumentando los orígenes nobles de estas músicas, y de uno de sus aires o ritmos más controvertidos sobre su procedencia, como fue el bambuco. Es importante señalar el aporte de Pedro Morales Pino al llevar la música popular de su transmisión oral a la escrita, acercando estas músicas al “conocimiento civilizado”⁷.

Por su parte, Gonzalo Vidal catalogó la música y los músicos populares en dos secciones:

- a) Aquellas músicas rurales, las consideradas populares, simple en su forma indígena y primitiva, pero como parte de la construcción cultural de un grupo social periférico;
- b) Las músicas y músicos “populacheros”, enmarcando allí a Emilio Murillo.

Es para Vidal la música populachera aquella que recoge elementos de las prácticas rurales pero que se hacen desde lo urbano, convirtiéndose en una imitación artificial de la rural, generando algo más insustancial y simple que la misma música propiamente señalada por él como popular.

El argumento de Vidal, según el cual la práctica de la música populachera era solamente una excusa para los músicos perezosos era, por su puesto, un ataque personal a Murillo y sus colegas⁸, pero tiene como consecuencia inmediata que

⁷ La palabra civilización se debe a la idea de blanquear o purificar la raza.

⁸ “Acompañaron a Murillo en este período singular de músicos, entre ellos: Jerónimo Velasco, Arturo Patiño, Jorge Áñez, Luis Antonio Calvo, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Prisciliano Sastre, Jorge Rubiano, Alberto Urdaneta, Guillermo Quevedo Z., Alberto Castilla, Diógenes Chávez y Alejandro Wills, agrupados bajo el ambiguo calificativo de centenaristas” (Duque, 2000, p. 2).

deslegitima de tajo el incipiente trabajo de recolección folclórica que éstos hacían (Santamaría, 2007, p. 11).

Para la primera mitad del siglo XX, con la llegada del compositor Guillermo Uribe Holguín como director del Conservatorio Nacional de Música quien venía de estudiar en Francia, trayendo una visión nacionalista en la cual las músicas tradicionales no eran parte de esa construcción de nación, se da inicio a las discusiones en las que se deja claro que las músicas tradicionales o populares no cumplen los estándares estéticos y artísticos exigidos por los cánones europeos, es decir, se replica el modelo francés que establece la diferencia entre arte y artesanía. En este sentido, la música que se concibe como artística es aquella objetiva, y en esta instancia retomamos el término raza; lo indígena, negro y/o mestizo son manifestaciones subjetivas. Al respecto dice Santamaría (2007)

‘Raza’ es una categoría epistémica y de control del conocimiento y la intersubjetividad: la colonialidad del poder no sólo clasifica a los seres humanos [...] de acuerdo a su raza, sino que también ordena los conocimientos y las maneras de saber [...] De esta manera, el conocimiento que produce el hombre blanco es generalmente calificado como ‘científico’, ‘objetivo’ y ‘racional’, mientras que aquel producido por los hombres de color (o mujeres) es ‘mágico’, ‘subjetivo’ e ‘irracional’. Lo artesanal son esas músicas hechas por y para el pueblo; algo subjetivo e irracional. (p. 30)

Para finales del siglo XIX la entonces llamada Academia Nacional de Música era la única institución en el país donde se impartía la enseñanza de la música de manera formal. Allí realizaron sus estudios Morales Pino y los músicos aventurados en el desarrollo de la música nacional, en este sentido, el pasillo, el valse, la guabina y el bambuco eran los grandes candidatos a convertirse en músicas nacionales. Con la llegada de Uribe como director de la academia, la convierte en conservatorio e impone un currículo basado en el modelo francés, rechazando todas las prácticas de cualquier música no académica, es decir, los ritmos andinos colombianos dejan de aspirar a convertirse en música nacional. Esta reforma tiene asiento en dos miradas, como lo indica Santamaría (2007):

1. Reacción de la burguesía en contra del avance de las clases sociales subalternas.

2. Uribe Holguín se forma en la *Schola Canturom* de París cuya visión no contempla el estudio de las músicas tradicionales o folclóricas francesas.

1.2 La música de cámara

La música de cámara se desarrolla a partir de la edad media y el renacimiento, desde saberes populares en los cuales el común de las gentes tuvo mucho que ver con su origen (los países que contribuyeron a su desarrollo fueron Italia, Inglaterra, Francia y España) (Salas, 2005, p. 14-15). Por su uso continuo y sus características, fue apropiada por las élites sociales de la época (al ser interpretada por un grupo no muy numeroso de músicos, se permitió en recintos pequeños, tales como las recámaras de los monarcas o los salones de la aristocracia y la burguesía). Allí encontramos que el repertorio durante el siglo XV estaba formado por la ‘chanson’, cantada y tocada por los músicos que servían a los monarcas en sus cámaras. No obstante, es interesante resaltar que dichos orígenes están asociados a una música “fácil”, hecha para ser interpretada por individuos con pocos conocimientos musicales.

Con el transcurrir de los años, la música de cámara se insertó en ambientes eruditos, que como ya se ha mencionado, aunque es acogida por la monarquía, la aristocracia y la burguesía, en ella también se insertaron muchos músicos que comenzaron a convertirse en referentes de lo que hoy se conoce como músicas académicas, conformando diferentes tipos de estilos compositivos, que vistos desde una historia lineal de la música, definen los ya conocidos periodos históricos del renacimiento, el barroco, el clasicismo, el romanticismo y la contemporaneidad. No obstante todas estas transformaciones, aún “es tarea difícil encontrar una definición que exprese con exactitud todo cuanto entraña la música de cámara; el concepto actual aceptado por la mayoría consiste en caracterizarla como aquella música sin contenido extramusical, concebida para un conjunto reducido, menos de nueve (..), que posee un carácter intimista” (Salas, 2005, p. 13), fuera de otras posturas que, además de ser imprecisas o ambivalentes, no aportarían mucho al desarrollo de este trabajo.

La reflexión acerca de los orígenes de la música andina colombiana tampoco ha estado exenta de esa mirada lineal de la historia⁹, que la piensa como parte de una música periférica que se

⁹ La historiografía musical clásica se construye como disciplina académica a principios del siglo XIX. Cabe mencionar que se han dado algunos procesos históricos entorno a las músicas latinoamericanas, pero siempre

deja a un lado, aunque sea heredera de Europa. Como ya se ha dicho, la inserción de la música andina colombiana y sus formatos típicos (tríos y cuartetos) en la academia, se realizó a través de la música de cámara y los cánones europeos, que en cierta medida, ven en su conformación, repertorio e instrumentación (tiple, bandola y guitarra) unos elementos que se adaptan y obedecen al performance camerístico, no obstante, en sus inicios el trío andino colombiano haya sido el encargado de animar las fiestas, como lo indican Tobón y Londoño (2004).

Este trabajo se convierte entonces en una mirada reflexiva de esa constante hibridación y apropiación de saberes populares y académicos. Es por ello que, más allá de plantear nuevas dicotomías, busca puntos de re-encuentro de nuestras músicas con nuestras realidades, y no sólo con la fiesta, con el pueblo, con la tradición, con nuestra identidad, sino con lo académico (desde la investigación), y con eso de europeos y latinoamericanos que está impregnado en nuestra genética y en nuestras expresiones. Así como afirma William Ospina,

si bien los hijos de esta América tenemos el doble privilegio de formar parte irrenunciable del alma europea, [y] de habitar al mismo tiempo en sus orillas, [también] podemos sentirnos lo suficientemente europeos para recibir su influencia y participar de su orden mental, pero al mismo tiempo lo suficientemente distintos para crear sin excesivo temor reverencial por importancia de sus tradiciones (Ospina, 2015, p. 258).

Ahora, en esa búsqueda por resignificar lo popular¹⁰ tradicional en las músicas andinas colombianas, cabe recordar a algunos tríos (como el Trío de los Hermanos Hernández quienes rompen con el formalismo camerístico de la época, por ejemplo), volviendo a las raíces, al origen popular, de pueblo, del cual parte incluso la misma música camerística. Pero es un regreso vital y necesario. Es un reencuentro transformado y retroalimentado por el largo recorrido de una experiencia académica que nutrió y nutre saberes tradicionales populares. Es, como lo menciona el mismo Ospina (2015) “y como bien nos lo demuestra la naturaleza,

desde lo europeo o norte americano; es necesario mirar las músicas desde su contexto, desde adentro, como lo indica Juan Pablo González (2013).

¹⁰ “Autores como Ana María Ochoa y George Yúdice han llamado la atención sobre la diferencia de sentido de ‘popular’ en América Latina en relación con las expresiones anglosajonas *popular culture* y *popular music*. Estas últimas están exclusivamente relacionadas con la cultura de masas producida industrialmente y diseminada a través de los medios de comunicación. Por lo contrario, el vocablo castellano implica de manera conflictiva, músicas que han abarcado lo rural y lo urbano, lo folclórico y lo masivo” (Santamaría, 1999, p.32).

viva todavía e indócil ante nosotros, las cosas más antiguas bien pueden ser vistas también como las más actuales, ya que, como el mar de Valery, lo esencial siempre recomienza” (p. 260).

1.3 La música de salón en Colombia siglo XIX

La forma ternaria que hoy conocemos en nuestra música andina colombiana es herencia del minueto clásico (A-B-C) empleado en la música del siglo XIX. Esta forma, junto a las diferentes adaptaciones que se le han dado al vals vienés (como pasillos, guabinas y el vals mismo), configuran la música nacional que se escucha y, sobre todo, se baila en los salones de la Colombia decimonónica. Son de recordación, en este sentido, los primeros indicios del nacionalismo musical proclamado por Pedro Morales Pino y sus colegas, (siendo el mismo Morales pionero de la “nueva” música andina colombiana de inicios del siglo XX), estableciendo la forma A-B-C para el pasillo y, en consecuencia, la mayoría de los aires andinos colombianos. Compositores como Emilio Murillo, Luis A. Calvo y Álvaro Romero,¹¹ entre otros, dan continuidad a esta forma compositiva, que hasta hoy ocupa la estructura de la música de los andes colombianos.

De la misma forma que ocurre en gran parte de Latinoamérica, la música de salón del siglo XIX hacía parte de la vida social de grupos familiares y sociales, en su mayoría aristocráticos o burgueses que podían acceder a lugares y músicos “privilegiados” para animar sus celebraciones, recurriendo incluso a otros músicos que estaban permeados por un ambiente mediado por lo popular y lo académico, (algunos de ellos tenían la formación para escribir y leer las partituras en las que se consignaban las músicas, lo que les permitía al mismo tiempo hacer remembranza de los aires populares locales). En este sentido, una de las características de este estilo musical fue su forma corta y repetitiva (A-B ó A-B-C) y sus funciones armónicas sencillas y de fácil intuición; esto permitía varias cosas: por un lado, lograr una coreografía métrica para los bailarines, y por otro, unos guiones melódicos y armónicos de fácil recordación para los músicos.

Es entonces la unión entre los estilos camerístico y la música de salón, es decir, los formatos pequeños y sobre todo los elementos musicales (agógica, métrica, dinámicas, etc.) y la forma

¹¹ Quienes representan tres momentos de la música andina de cuerdas del país a lo largo del siglo XX.

A, B, C con sus repeticiones y variaciones, las que configuran la música andina colombiana que hoy se hace y se escucha en los escenarios propios de esta manifestación musical. No obstante, algunos compositores se han adentrado a ampliar la estructura, la armonía y la construcción melódica de estas músicas; esto también se debe a que la música de los andes ahora no hace parte de la animación en los encuentros familiares y sociales¹² en la Colombia del siglo XXI. Cabe entonces mencionar a compositores como Luis Uribe Bueno, León Cardona García, Héctor Fabio Torres Cardona, Germán Darío Pérez Salazar, Jaime Romero Ruiz, Jorge Andrés Arbeláez Rendón, Gustavo Díez Henao, Gonzalo Rendón Tangarife, César Macías Muñoz, William Humberto Posada Estrada, entre otros nuevos compositores que aportan en ese constante ir y venir de nuestras músicas, demostrando que, pese a no tener grandes escenarios, la música andina hoy está más viva que nunca.

1.4 Música andina colombiana, entre lo académico y lo popular

Nuestra cultura está alcanzando su madurez, pero es evidente que estamos asistiendo a un comienzo, y podemos esperar grandes cosas de ese abigarrado tumulto de sueños y de experiencias que es hoy la América Mestiza. En esa lista de creadores y artistas, que sería inagotable, puede indagar cualquier hijo de nuestra América, pero es más importante que todos nos sintamos parte de ese proceso de creación, que crezca esa apasionada toma de conciencia de nuestra importancia para el mundo (Ospina, 2015, p. 245).

La lenta y gradual salida de la música andina de la industria cultural a partir de la década del 60¹³, la llevó a incorporarse al mundo académico. Si bien ya se habían dado los primeros diálogos entre estos dos saberes (popular-académico) con sus diferentes encuentros y

¹² Se continúa con esta tradición desde un ámbito más “folclórico”, específicamente en las compañías de danza folclóricas o en algunas fiestas pueblerinas.

¹³ “Por otro lado, el final de la década de 1950 marcó una profunda transformación en la industria musical la cual poco a poco dejó de interesarse en promover una música explícitamente nacionalista dirigida al mercado interno y empezó a orientarse hacia la satisfacción de su creciente mercado de músicaailable con una gran proyección fuera del país. Los primeros años de la década de los 60 coinciden con un fuerte movimiento de internacionalización de la música tropical colombiana a través de orquestas extranjeras (...) agrupaciones que contribuyeron a consolidar una nueva imagen de Colombia como un país más caribeño que andino y más rumbero que melancólico” (Hernández, 2014, p. 17).

desencuentros, recordando en este sentido a Morales Pino, Murillo, Uribe Holguín y Vidal, la exclusión de la música andina de la industria musical, reanima la necesidad de ese “reencuentro” entre lo popular y lo académico, gracias a la labor de importantes compositores y músicos como Álvaro Romero, Diego Estrada y su Trío Morales Pino; León Cardona, Jesús Zapata y su Trío Instrumental Colombiano; Fernando “el chino” León y su Trío Joyel y la Orquesta Nogal; y en adelante, un grupo de jóvenes músicos se dan a la tarea de abrir un nuevo espacio en escuelas, centros académicos y universidades del país, especialmente en aquellas de la zona andina.

La discusión centenaria que se libró a mediados del siglo XX entre los defensores de la música popular y sus detractores, más que una simple dicotomía musical, estaba impregnada de una terrible violencia bipartidista que se libró en el campo y que dejó miles de campesinos muertos. Mientras aquella búsqueda sincera que músicos y compositores de la época hicieron para darle forma a una identidad nacional, lo que se estaba gestando, desde las élites políticas, era el desprecio por la diversidad, por la otredad, como lo indica Ospina (2008), cuando se refiere a la violencia de los años 50 entre conservadores y liberales. Más que una guerra entre líderes políticos de cada partido realmente fue una masacre entre los pobres, es decir los campesinos, el pueblo que se creyó y se cree pertenecer a uno de estos bandos. Cabe entonces anotar, según Oscar Hernández (2014), que los aires andinos colombianos se convirtieron en la música nacional, y que las críticas de Uribe Holguín y Vidal eran solo comentarios aislados de una realidad y una aceptación ajenas al pueblo colombiano y a otros países.

En otras palabras, el hecho de que esta música fuera elegida para representar al país a través de las giras de la Lira Colombiana y la Lira Antioqueña, o a través de las grabaciones en México y en Nueva York realizadas por los principales conjuntos o incluso en la participación en la exposición en Sevilla de 1929 (por encargo del gobierno conservador), era un argumento muy fuerte para que también desde el interior del país se aceptara sin reserva que los bambucos, los pasillos y los torbellinos representaban el alma nacional (Hernández, 2014,p. 115).

No obstante, como lo menciona Ospina (2015), encontramos en América Latina, o como él la describe “América Mestiza”, un diálogo vivo y permanente de las músicas académicas y populares. Y como prueba de ello, es la apertura a finales del siglo XX y estos primeros años

del presente siglo, que pregrados y posgrados en el país dan cuenta de ese intercambio de saberes –lo que para el Trío de los Hermanos Hernández se podría entender como un acto de rebeldía frente a lo académico, una posibilidad de entrar al mundo del espectáculo de la época, un acercamiento al público; o una mediación “entre lo popular y lo académico”–. Hoy es claro que estos dos “epistemes”, que se han desarrollado de manera independiente, se dan al diálogo, para reconocerse y reconstruir una identidad multicultural, mestiza, que hemos tenido el privilegio de evidenciar y participar. Parafraseando a William Ospina, es nuestra Latinoamérica el país del futuro, y por ello hoy se abren los diálogos y se busca dejar de lado el discurso colonial, el cual lleva al análisis y la “compresión” eurocentristas de América Latina.

Ahora, no se trata de generar una discusión sobre cuál es la música colombiana; se trata más bien de hacer un reconocimiento a esa hibridación cultural que evidencia no solo nuestro color de piel y nuestra fisionomía, sino además, a esa conjunción de nuestras músicas en nuestra cultura; como lo menciona Santamaría (1999): las músicas populares en Latinoamérica más que un elemento de la moda fueron durante el siglo XX la forma como América Latina configuró la narración de sí misma, de lo que es o significa ser Colombiano o Latinoamericano.

1.5 El tiple

David Puerta Zuluaga, intérprete del tiple, ha sido también un referente histórico muy importante que ha dado cuenta de la investigación, la ejecución y la re-significación de este instrumento, como parte de la construcción de identidad nacional y latinoamericana. Afirma:

Son muchos los esfuerzos adelantados por los estudiosos de nuestro folclore musical para elaborar una historia del tiple colombiano. Sin embargo, por múltiples motivos, quienes han trasegado por los vericuetos de la investigación no han logrado establecer la génesis, el desarrollo, el proceso de incorporación de este instrumento al acervo cultural del país. Cada uno de los tratadistas ha llegado a esbozar una conclusión diferente. El pueblo colombiano desconoce por ello los elementos que le permiten valorar la importancia de su instrumento típico, como símbolo y síntesis de la colombianidad (Puerta, 1988, p. 19).

Se puede decir que el tiple ha tenido un recorrido y un reconocimiento internacional. A partir de la primera mitad del siglo XX, investigadores, músicos e intérpretes del instrumento como Álvaro (Dalmar) Chaparro Bermúdez, por ejemplo, quien realizó sus estudios musicales en New York, llevaron consigo los aires tradicionales colombianos y su cordófono representativo (el tiple). Así mismo, David Puerta Zuluaga, quien participó en varios conciertos por Europa, construyó además, un reconocido proceso de análisis documental sobre los orígenes del tiple en su libro *Los caminos del tiple* (1988); se suman a estos intérpretes internacionales, ya para la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, el tiplista santandereano José Luis Martínez quien presentó algunos conciertos en España; también se resalta la labor interpretativa a nivel internacional de Luis Carlos (Lucas) Saboya, Fabián Gallón, Oriol Caro, Diego Bahamón, entre otros. Esta reflexión se da en torno al tiple como un instrumento concertista o solista. Cabe mencionar en este sentido, algunas agrupaciones latinoamericanas que se han apropiado del tiple, como los Inti-Illimani y los Illapu, grupos que muestran otra faceta del instrumento y que se reconocen como un aporte colombiano para la música y la canción latinoamericana en el exterior.

El libro de Puerta (1988) esboza varias hipótesis sobre los posibles orígenes del tiple. Al respecto señala:

Este abanico de opiniones personales, teorías más o menos razonables e hipótesis sin sustentar, no ha producido más que una tremenda confusión. A decir verdad, ninguna ha sido elaborada de manera definitiva, porque siempre queda flotando la sensación de duda e incertidumbre. La razón es explicable. Los tratadistas no han tenido acceso ni han estado en posesión de todos los documentos necesarios para adquirir la perspectiva y formular una historia coherente, ajustada y consecuente con la realidad del desarrollo instrumental, desde la época del descubrimiento de América hasta nuestros días (p. 23).

No obstante, es posible rastrear, a partir del texto de Puerta, el encuentro o desarrollo del tiple en Colombia desde tres aspectos:

1. *Término 'tiple'*. Desde el siglo XII al XVI la palabra 'triple' designaba una tercera voz aguda, que, según dinámicas lingüísticas populares, la 'r' desaparece.

2. *Pinturas*. En las pinturas realizadas por el artista santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos a mediados del periodo barroco (siglo XV) se cree reconocer el tiple.

Puerta señala:

A su vez, Perdomo Escobar incluyó una fotografía de detalle de uno de los cuadros en la Historia de la música en Colombia, con la observación: ‘Nótese el angelito de la izquierda con su tiple en la mano’. Son tres, principalmente, las pinturas donde puede apreciarse el instrumento de cuerdas que Mejía, Pizano, Añez y Perdomo identifican como el tiple nacional. La coronación de la Virgen por la Trinidad, óleo sobre tela, de 1697 y La adoración de los pastores, óleo sobre madera, que se exhiben en el Museo de Arte Colonial en Bogotá; la tercera es un fresco que adorna la pechina suroriental de la cúpula de la iglesia de San Ignacio en la misma ciudad, dentro del conjunto pictórico dedicado al evangelista San Mateo. (p. 105).

3. *Primeras grabaciones que hay del instrumento*. La primera grabación que se hizo con un tiple fue la del Himno nacional en 1910 por la Lira Antioqueña (con Pelón y Marín), agrupación integrada básicamente por bandolas, **tiples** y guitarras. Posteriormente gracias a su incursión en el mundo artístico y discográfico internacional de los años cincuenta y sesenta en Medellín, este instrumento tiene enorme participación y aceptación. En este sentido, la primera grabación de “Tiple solo o solista” la realizó el insigne multi-instrumentista Gonzalo Hernández¹⁴ en formato LP de 33 revoluciones para el sello Sonolux en el año de 1957 (un año antes de su muerte), titulado *Tiplecito de mi vida*.

Ahora, ¿qué se puede decir sobre los orígenes del tiple? o ¿para qué esa búsqueda? Las pesquisas por descubrir, demostrar, aclarar, etc., los orígenes del tiple, en cierta medida nos recuerdan la mirada eurocentrista de América Latina. También nos llevan al discurso de la purificación de la sangre que habla Quijano (2000), a esa añoranza, nostalgia... de nuestras raíces europeas, y de esta manera poder legitimar y validar lo que somos o queremos ser. ¿Por qué esa necesidad de encontrar la genealogía del tiple? Es probable que ésta haya surgido en las discusiones acerca de la música nacional de principios del siglo XX, ya

¹⁴ Oriundo de Aguadas, Caldas (1899-1958), Gonzalo era el bandolista del Trío de los Hermanos Hernández.

mencionadas (y a las cuales es necesario volver). En efecto Óscar Hernández nos recuerda los discursos de Uribe Holguín sobre la música campesina, específicamente sobre el caso del tiple.

En su discurso, Uribe Holguín señalaba que tanto las músicas campesinas como las canciones populares urbanas¹⁵ estaban plagadas de errores técnicos, lo que las convierte en material poco aprovechable para una depuración¹⁶ musical de gran envergadura. A manera de ejemplo, decía que el tiple era un instrumento ‘rudimentario y deficiente’ porque su digitación normalmente implicaba incurrir en paralelismos y en duplicación de terceras, ‘cosa reprobable como lo sabe el estudiante de armonía en su primera lección’ (Hernández, 2014, pp. 82-83).

Son probablemente entonces, situaciones como estas, parecidas al caso del blanqueamiento del bambuco, las que motivaron a investigadores, músicos e intérpretes del tiple a demostrar las raíces europeas del instrumento, o por lo menos, a reconocer la importancia de este dentro del desarrollo musical colombiano.

Pero si damos una mirada a Latinoamérica desde adentro, como nos invita el mismo González (2013), y según lo plantea Ospina (2015), podemos reconocer lo europeo y sobre todo, lo mestizo que somos; además, dicha mirada, nos permite identificar las posibilidades y usos del tiple en los diferentes escenarios culturales, por ello, se puede observar este instrumento acompañando a los trovadores paisas, animando fiestas, ferias y todo tipo de espacios artísticos y culturales; también evidenciamos al tiple en las diferentes casas de la cultura, universidades, academias de música ubicadas en los departamentos de Antioquia, Valle del Cauca, Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Santanderes y Boyacá como parte de múltiples prácticas pedagógico-académico-populares. Además, se encuentra el tiple en diversos formatos de jazz, rock, son cubano y salsa. Vemos entonces las diferentes mezclas que se dan, permitiendo en cierta medida ese reconocimiento y esa aceptación del tiple como parte de nuestra identidad colombiana y latinoamericana, independientemente de su árbol

¹⁵ Estas hacen alusión a los pasillos, bambucos, guabinas, valeses, que se componían en las ciudades por músicos que circulaban entre lo académico y lo popular. Gonzalo Vidal la describe como música y/o músicos populachera (os).

¹⁶ Aquí, el reiterado discurso por la purificación musical, el blanqueamiento de una cultura mestiza, indígena y negra.

genealógico o de sus antepasados, por cierto difíciles de rastrear o utilizar como herramienta para la construcción de lo que somos.

Actualmente algunos tiplistas reconocidos como Gustavo Adolfo Renjifo señalan la presencia del tiple en diversos sectores sociales y culturales.

Celebro la dispersión del tiple entre miles de jóvenes en escuelas, academias y universidades. Su uso en agrupaciones de música colombiana de todo tipo, desde los duetos, tríos y estudiantinas andinas hasta las músicas de la Costa Atlántica de Totó la Momposina, los grupos de marimba del pacífico y las jugas de violines del norte caucano.

Celebro la entrada del tiple a otros géneros musicales. Está en conciertos para tiple solista y orquesta, en adaptaciones de obras del periodo barroco, en la música caribeña y la salsa, remplazando al tres cubano¹⁷, en el jazz, en el pop con artistas mediáticos como Juanes, en obras contemporáneas, y en las músicas tradicionales de otros países como Venezuela, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile y Argentina, todo con muy variados e interesantes resultados para bien del tiple y de la música (Renjifo, 2015, p. 74).

A esto se suman todos los esfuerzos por reconocer y visibilizar al tiple como parte de nuestro acervo cultural, los cuales le han permitido a músicos, investigadores e intérpretes del instrumento, ubicarlo hoy incluso, como patrimonio cultural de la nación, declarado por el Congreso de la República de acuerdo con la Ley 997 de 2005.

En este sentido, para el presente trabajo de “aproximación musicológica y propuesta performática del tiple dentro del formato del trío instrumental andino colombiano”, fue necesario, entre otras cosas, realizar diversos análisis interpretativos del instrumento dentro del formato, recurriendo a audios, videos y conciertos en vivo de aquellos músicos insignes que elevaron el instrumento a los niveles en los cuales hoy se encuentra.

En consecuencia, se hizo la selección de tiplistas como Peregrino Galindo Rivas (Trío Morales Pino), José Luis Martínez Vesga (Opus 3), José Luis Betancur (Trío Instrumental

¹⁷ Existen otros instrumentos familiares al tiple como la viola caipira en Brasil, el tiple tachireense en Venezuela y el cuatro puertorriqueño.

Colombiano), Fabián Gallón (Trío Ancestro), Luis Carlos “Lucas” Saboya (Palos y Cuerdas), Paulo Olarte (Trío Palosanto) y Oscar Orlando Santafé (Único Trío). Estos tríos no sólo han generado un prolífico material musical, entre composiciones y arreglos, sino que han desarrollado diversas facetas interpretativas¹⁸, fundamentales para la presente propuesta creativa. Los criterios de selección fueron sus composiciones para el formato y la experimentación con las posibilidades del instrumento desde sus conocimientos técnicos y empíricos. Además, en estos tríos se evidenciaron características muy interesantes con relación al tratamiento armónico, tímbrico, rítmico, melódico y efectos propios del tiple, destacándose de esta manera el desarrollo que éste ha tenido dentro del formato. Cabe señalar que Martínez Vesga, Gallón y Saboya han marcado un estilo de interpretación propio, con aportes personales como el estilo santandereano de Martínez Vesga (melodía con púa), y las posibilidades del tiple solo de Gallón y Saboya. La mirada melódica y contrapuntística de Betancur¹⁹ (en cierta medida heredada del maestro Zapata Builes) y la visión orquestal-sinfónica del maestro Jesús Zapata contribuyeron también a la generación de una ruta compositiva y arreglística para el formato y para el instrumento.

¹⁸ Las posibilidades interpretativas del instrumento se identifican como tiple melódico, ritmo-armónico o acompañante, solista y solo.

¹⁹ José Luis Betancur integró por varios años el Trío Instrumental Colombiano, agrupación que de la mano del maestro Jesús Zapata Builes le dio una visión diferente al tiple. Algunos músicos aseveran que en Antioquia no había buenos tiplistas para la época del Trío Instrumental, por ello, parte de los arreglos que Zapata hacía al instrumento dentro del formato, era una manera de cubrir esta falencia (Rincón, Jairo, comunicación personal, 8 de diciembre, 2017). No obstante, al escuchar las grabaciones del Trío Instrumental y la forma interpretativa del tiple de Betancur, se puede notar un excelente ejecutante del instrumento.

CAPITULO 2. La puesta en escena

2.1 Performance

Los estudios de performance tienen su origen en tres campos disciplinarios: la lingüística, la antropología y el teatro –aunque muchos otros campos o sub-campos relacionados también han sido fundamentales para su consolidación como un área de cuestionamiento intelectual–. (Madrid, 2009, p. 5).

Como lo indica Madrid el estudio de la performance ha llevado a la investigación y a la reflexión acerca de una variedad de paradigmas en el quehacer musical. El mestizaje que se ha generado desde Latinoamérica, que atraviesa lo cultural y lo musical, ha logrado espacios inter y trans-disciplinarios²⁰ que arrojan como resultado propuestas performáticas desde lo musical, escénico, plástico y visual. Con ello Madrid (2009) nos muestra el performance musical como una experiencia cenestésica que se va transformando según el contexto, evidenciando en este sentido, el ir y venir de saberes artísticos diversos, fuera del acto musical, anclado a prácticas rituales y sociales. Cabe entonces la pregunta, “¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado?” (p. 5).

Una obra musical existe para ser apropiada por múltiples actores y no para ser simplemente interpretada. Si miramos las grandes obras “clásicas”, la obra está por encima de quien la interpreta, se debe reproducir como está en la partitura (al estilo barroco, clásico, romántico), y el intérprete pasa a un según plano; en otras palabras, la obra es más importante que el músico; entonces, según esta visión, ¿en qué lugar se ubica el público? Por ello, la idea de performance musical rompe esta jerarquización que ha existido entre la obra, el intérprete, y dicho elemento fundamental “el público”. En este sentido, el interés de este trabajo pretende acercarse al Trío Picaporte²¹ como un proyecto performático que busca romper paradigmas y crear identidades²².

²⁰Inter: la misma disciplina, la profundización en sí misma. Tiene que ver con la epistemología y la hermenéutica. Trans: exógeno, lo que está por fuera de una rama del conocimiento, que se complementa o sustenta con otras ramas u otras disciplinas. Encuentra relaciones en otras ciencias.

²¹ En el próximo capítulo se ampliará acerca de la agrupación.

²² La palabra en plural es un reconocimiento individual, grupal y con el público en torno a las músicas andinas colombianas y su sincretismo con otros lenguajes musicales (jazz, rock, blues y la música académica).

Como lo indica Molano:

La identidad no es un término fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio (2007, p. 73).

Identidad es sentirse que pertenece a algo, a un grupo social, a un nicho. En el caso específico del Trío Picaporte, es pertenecer a un gremio, a un grupo que se diferencia de los demás a pesar de estar adscrito a un espacio focalizado, como es la música andina colombiana y al formato del trío andino.

Continuando con la búsqueda de significados del término performance en música, y como lo indica González (1996), se hace tarea difícil traducir al castellano el término anglo “performance” pues este indica aspectos interpretativos, escénicos y representativos.

En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos compositivos como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de performance (p. 25).

Es entonces, el performance una de las posibilidades de entender la música como un hecho cultural, social, identitario y político; parafraseando a González (1996) la música en este sentido permite reforzar valores e identidades comunes que se unen a un cuerpo social. “Con este propósito, se ha pretendido ‘evocar’, ‘modernizar’ y ‘reivindicar’ el folclore mediante distintas estrategias de performance” (p. 25).

Al respecto, son varias las investigaciones y propuestas que se han generado en torno a la música y a la puesta en escena. En este sentido, y ampliando un poco la relación entre el

músico, el público, la escenografía y la “ilación dramática del concierto” mencionada en la cita anterior, encontramos trabajos como los de Adolphe Appia (2000) que dan cuenta de este ejercicio:

La puesta en escena, como toda combinación en el espacio con variaciones en el tiempo, puede reducirse a una cuestión de proporción y sucesión. Su principio regulador deberá por tanto dictar las proporciones en el espacio y su sucesión en el tiempo, dependientes unas de otras. En drama, el poeta es quien las suministra aparentemente mediante la cantidad y la organización secuencial de su texto. Sin embargo, no es así, dado que el texto no llena, no es, medible. Incluso si se cronometrara la duración de la palabra y el silencio, dicha duración estaría dictada por la voluntad arbitraria del autor o del director de escena (...) La música, por el contrario, no solamente fija la duración y sucesión en el drama, sino que también es (...), desde el punto de vista representativo, el propio tiempo (p. 97).

Para Appia el todo escénico nace de la música, es ella quien proporciona los elementos representativos de manera armoniosa, superando las expectativas que la imaginación pueda evocar; además, el clímax estético visual “de lo puramente plástico” está mediado por la música. Es importante señalar que para este autor el drama es la obra de arte más compleja a causa del gran número de medios que el artista debe emplear para hacer su comunicación (p. 87). Además utiliza como medio expresivo para el drama, la puesta en escena, la cual requiere de elementos como la música, la pintura y la poesía, permitiendo que este medio expresivo del drama pueda cumplir su cometido de comunicar. Es de anotar que Wagner se convierte en el gran referente para Appia.

Wagner concluyó el camino emprendido²³ consumando la unión del poeta y el músico, y resolviendo así el problema; ahora el poeta puede expresar la vida interior de sus personajes y el músico entregarse sin miedo a la expresión de dicha vida, dado que ella recibe su forma (Appia, 2000, p. 91).

En este sentido, la música se liga a la palabra, y como lo indica el mismo autor, a la parte del drama que la realización escénica presenta ante el público. También nos invita a dejar a un lado momentáneamente la función de la música como otro medio expresivo, con el ánimo de ubicar sus relaciones con la puesta en escena. Desde esta mirada es posible reflexionar sobre

²³ Quien inicia el encuentro entre la música y el drama según Wagner es Beethoven.

la puesta escénica del presente trabajo. Es decir, la música también determina lo escénico y visual (luces y proyección audiovisual). Appia (2000) para este caso, relaciona la música con la pantomima a partir de una pregunta.

Desde este punto de vista exclusivamente representativo (*no como medio expresivo*), ¿qué puede ser la música? lo comprenderemos mejor si tomamos como referencia un género especial del espectáculo, la pantomima (...) Podemos afirmar que, en la pantomima, la música mide el tiempo –representa la vida en la duración– ya que la vida escénica no obedece a la vivacidad o indolencia de los actores, sino a los diversos lapsos de tiempo que la música llena (p. 92).

Para él, el drama del poeta-músico²⁴ se convierte, desde lo expresivo y lo representativo, en el tiempo mismo.

“La obra de arte viviente” o “el cuerpo en movimiento” son propuestas en vivo donde la música adopta su forma material, es decir, una experiencia tangible, sensorial, donde ese sonido vibra en los intérpretes y en el público. De otro lado, la música escrita (partituras) proporciona una parte de la información (algo similar a lo que el texto es al drama: este le suministra una información mas no determina una duración en el espacio-tiempo), pero la puesta en escena de dicha obra escrita permite el encuentro, la reflexión y el diálogo entre todos los participantes. Por ello, podemos hacer la diferencia, en el sentido de comunicación, entre la música en vivo y la música grabada; la primera se da en un momento “mágico” e irrepetible que se genera cuando se escenifica, la segunda es de alguna manera guardar, conservar, embalsamar, un momento musical que siempre se repetirá igual.

Ángel Martínez Roger (2000) en la introducción al libro *La música y la puesta en escena* de Adophe Appia (2000) se refiere al arquitecto, historiador y teórico italiano Manfredo Tafuri, quien comenta que “el cuerpo en el espacio escénico adquiere un valor semántico, es en sí mismo metáfora de aquella esencialidad en la que ellos ven la posibilidad de transparencias infinitas” (Martínez, 2000, p.27). De la misma manera se refiere a Jaques-Dalcroze, músico, compositor y pedagogo musical austriaco, quien también afirma: “La música no puede otorgar nada vivo al cuerpo si no recibe previamente de él su propia vida. Es una evidencia.

²⁴ Este es el término que designa Appia para ese encuentro entre el poeta y la música. Recordando que dicho encuentro lo inicia Beethoven y lo desarrolla Wagner.

El cuerpo entrega su vida a la música para recibirla de nuevo, pero ordenada y transfigurada”. (Martínez, 2000, p. 27).

Desde esta perspectiva, podemos acercarnos al planteamiento del cuerpo performante o cantante, aproximándonos al fenómeno musical como una experiencia que permite abocar a los músicos (compositores o intérpretes), a la audiencia y a los propios investigadores frente al mismo fenómeno. En este sentido, y tomando como referentes a Butler (2007) y a Hemsyde Gainza y Kesselman (2003) se vincula al presente capítulo el análisis sobre la corporalidad y la corporización o corporeidad. El primer término hace alusión al reconocimiento del cuerpo, del cómo la escena ubica y lo pone en actividad, dando en este sentido la importancia que tienen las prácticas somáticas, las cuales nos permiten identificar esa unión entre cuerpo y mente; en otras palabras, la relación entre músico, música, cuerpo, espacio y público. Según el sicólogo argentino Enrique Pichón (citado por Hemsy y Kesselman), “esta separación entre cuerpo y mente, que es un primitivo mecanismo de defensa, no se da en el niño, que concibe su mente y su cuerpo como una unidad” (2003, p. 13). El segundo término se refiere a los personajes (otra idea del cuerpo): la corporeidad es el fenómeno performático como tal, es decir, como actúan todas esas relaciones con el cuerpo en la escena. A partir de lo anterior, se vincula a esta propuesta el término “convivio” utilizado en las artes escénicas por Dubatti (2003). (Este último aspecto se ampliará en el acápite: “En busca de escenarios, en contacto con el público”).

Ahora, retomando de nuevo el primer capítulo, haber llevado la música andina colombiana y sus formatos representativos bajo estándares de lo camerístico, posibilitó la permanencia de estas músicas en otros escenarios, buscando propuestas performáticas y espacios acordes a las características de la música de cámara, ajustadas a las condiciones acústicas de los cordófonos andinos. Por ello se ubicaban en lugares cerrados (algunos con las condiciones acústicas necesarias para los instrumentos de cuerdas andinas, otros no) y con amplificación a partir de micrófonos²⁵ (lo cual siempre ha sido un trabajo complejo). Aunque hoy se cuenta con buenos equipos de sonido (consolas y set de micrófonos), son pocos los ingenieros de

²⁵ La mayoría de los auditorios del país no cuenta con las condiciones para que un trío o cuarteto de música andina tengan una buena proyección sonora sin la ayuda extra de sonido (micrófonos); además, los instrumentos como la bandola y el tiple, los cuales se encuentran en permanente desarrollo desde su construcción (luthería) no tienen la misma capacidad sonora (como las cuerdas frotadas, los instrumentos de viento o la percusión).

sonido o sonidistas que se han dado a la tarea de investigar las posibilidades técnicas para amplificar los formatos de cuerdas andinas en el país.

Surgen entonces de acuerdo con el párrafo anterior, dos desafíos que se dan a partir de los planteamientos esbozados.

1. Romper paradigmas sobre el cómo se “performativiza”²⁶ la música andina colombiana.
2. La ejecución de los instrumentos electroacústicos y cómo resolver las dificultades que esto presenta, tanto técnicas (sonido) como interpretativas.

2.2 Rupturas

El primer punto nos permite reflexionar acerca de la propuesta creativa del presente trabajo y que se ha venido desarrollando con el Trío Picaporte; en este sentido se puede decir al respecto de la puesta en escena y las formas de “performativizar” la música andina, que este proyecto busca generar una ruptura con el “rígido” esquema heredado de la música europea. Esto se hace con el ánimo de re-conciliar la música andina colombiana y su formato representativo (el trío) con otras prácticas populares, es decir, como una de las tantas posibilidades de acercar la música de los andes colombianos a escenarios diversos con públicos diversos. No solo llegar a los espacios de circulación tradicional de las músicas andinas como son los festivales, concursos, auditorios y teatros, sino además, a lugares abiertos con un público posiblemente itinerante, como se da en las fiestas o ferias de los pueblos y ciudades colombianas y del exterior. El objetivo, como ya se ha mencionado, es ir un poco más allá de la relación obra músico, obra compositor, y reflexionar acerca de la relación del público con los músicos y la música, y viceversa; esos múltiples significados que adquiere la música en el individuo y en los grupos sociales.

La significación musical es el producto de una articulación en la que se encuentran las historias auditivas del oyente, la historia de los discursos alrededor de la música y la historia de los significados que se han ido sedimentando alrededor del material musical dentro de una cultura (Hernández, 2014, pp. 89-90).

²⁶ Poner en escena.

Ahora bien, parte del producto del presente proyecto de investigación-creación, es también la puesta escénica o performance que busca cambiar un poco el paradigma de la música de cámara que se establece para las músicas andinas colombianas desde lo académico y desde los diferentes escenarios donde éstas se presentan (festivales y concursos). Surge entonces la pregunta si lo que se propone con el Trío Picaporte, como resultado creativo del presente trabajo ¿es o no música de cámara, música tradicional o música popular?; una posible respuesta se resume tomando como referencia el capítulo 1 del presente trabajo, es decir, desde una mirada a los procesos de apropiación de las músicas andinas frente a las músicas europeas, en otras palabras, es una propuesta que busca reflexionar y evidenciar las prácticas académicas y populares-tradicionales que se han ido hibridando o inter-relacionando en la constante construcción de identidad musical colombiana. Por ello, el Trío Picaporte toma los elementos camerísticos y de salón antes mencionados, pero además, elementos populares y experimentales propios de la era de la globalización y las tecnologías. Es como lo ya mencionado por González (1996) la resignificación y modernización²⁷ de lo tradicional del “folclore”.

En consecuencia, la performance del presente trabajo toma elementos del drama en la puesta en escena como los enunciados a partir de la tesis de Appia. Nos encontramos con un trío: Picaporte, que tiene una disposición no convencional: de pie y con instrumentos electroacústicos, lo que obliga a ser un poco más conscientes de la propuesta escénica, desde los movimientos corporales, la escenografía y las luces, al servicio de la comunicación musical. “El espacio viviente aparece ante nuestros ojos, gracias a ese intermediario que es el cuerpo, como la caja de resonancia visual de la música (Martínez, 2000, p. 29). Además, otro punto interesante es el de las luces, las cuales como lo menciona el mismo Appia, sabiamente utilizadas, permiten conectar y apoyar la espacialidad en tres dimensiones que el actor, el músico o el artista manejan por naturaleza; caso contrario a ciertas escenografías que reducen el espacio a lo bidimensional, perdiéndose la profundidad, las alturas, es decir las posibilidades tridimensionales del ser humano.

²⁷ En este sentido es hablar de la constante transformación de la cultura y por ende de la música. No se debe pensar en una música estática porque es declarar la muerte o el embalsamamiento a las posibilidades de construcción identitaria mestiza.

Cuando Appia pide una vida activa del actor y de la obra de arte viviente está solicitando igualmente una función activa y viviente de la luz. Esta debe crear colores y atmósferas, evidenciar zonas y movimientos, variar sobre un mismo decorado incidiendo en la acción dramática (Martínez, 2000, p. 29).

Desde esta perspectiva, se presentan a continuación algunos planos escénicos que reflejan una intención o acercamiento entre música, músicos y público a partir de los movimientos corporales que se generan desde momentos musicales específicos, como por ejemplo, un solo, un dueto o un unísono rítmico. Esto a su vez, permite proponer una idea general acerca de las luces, tomando en cuenta el axioma popular “menos es más”²⁸, también asumida por Appia para sus propuestas escénicas.

Ubicación general del trío



Gráfico 1. Ubicación general del trío. Elaboración propia.

Esta “media luna” permite tener un contacto visual entre los tres músicos, además, mantiene la atención del público sobre el trío en general.

²⁸ Es el emblema propuesto por el arquitecto alemán Mies van der Rohe.

Solo instrumental o improvisación



Gráfico 2. Solo instrumental o improvisación. Elaboración propia.

El instrumentista que tenga un solo²⁹ se ubica más cerca al público y los otros dos estarán en alineados atrás del primero en forma paralela. Esto permite, además de resaltar al instrumentista, al solo o a la improvisación, una interacción más directa con el público. En términos teatrales es romper la cuarta pared³⁰.

Duetos

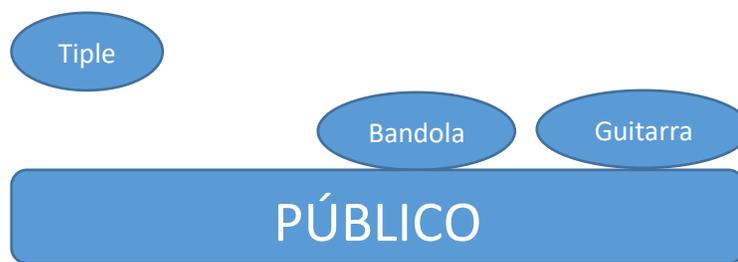


Gráfico 3. Duetos. Elaboración propia.

Esta ubicación es similar a la segunda.

²⁹ Es importante aclarar que el solo es cuando los otros instrumentos no tocan y queda “solo” uno de los tres músicos en función de interpretar una parte (periodo), frase o motivo.

³⁰ Esta es una barrera imaginaria que existe entre el artista en escena y el público.

Unísono y voceado (unísono rítmico con voces diferentes)

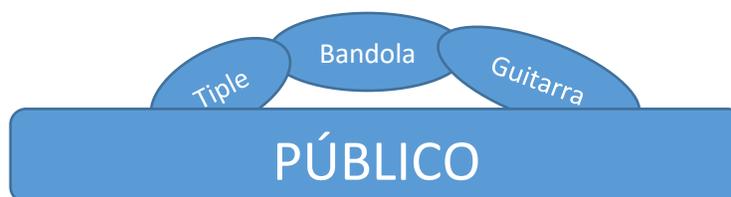


Gráfico 4. Unísono o voceado. Elaboración propia.

Es esta una ubicación cercana al público con el ánimo de generar la ya mencionada ruptura de la cuarta pared por parte de los tres músicos en escena. Además, se puede evidenciar en esta última imagen, un pequeño giro del tiple y la guitarra hacia la bandola para tener un contacto visual entre los músicos, esto para el tema de las dinámicas, calderones, etc.

Otra de las herramientas técnicas y escénicas ya mencionadas con el trío son los cordófonos electroacústicos; estos permiten ampliar la proyección sonora y las posibilidades corpóreas y espaciales (proxemia). No obstante, se generan otros retos interpretativos partiendo de la implementación de instrumentos electroacústicos, retos que se abordarán en las siguientes líneas.

2.3 Los cordófonos andinos electroacústicos

Resulta fácil apreciar que vivimos en una época de cambio social raudo y radical. Es mucho menos sencillo comprender el hecho de que tal cambio afectará inevitablemente las características de aquellas disciplinas académicas que reflejan nuestra sociedad y a la vez ayudan a moldearla (Ong, 1982, p. 1).

Si se retoma el segundo punto de las dos reflexiones antes mencionadas (los instrumentos electroacústicos y cómo lograr resolver las dificultades que esto presenta, tanto técnicas [sonido] como interpretativas), y se recuerda además lo mencionado en la introducción, que el tiple es un instrumento que tiene una naturaleza sonora brillante debido a su morfología y ejecución (cuerdas de acero y un efecto denominado en algunas regiones como aplatillado³¹), amplificar el instrumento, bien sea con micrófono interno (electroacústico) o con micrófono

³¹ El aplatillado es un efecto que se hace con las uñas (cuerpo ungueal) de la mano derecha o izquierda preferiblemente en las primeras cuerdas, con el fin de asemejar el sonido de un platillo. Es necesario aclarar que es un efecto, más no un acento; también se conoce como guajeo.

externo, sin recursos tecnológicos de buena calidad o ecualizaciones apropiadas, puede afectar la sonoridad natural, exagerando su brillo al punto de escuchar “un sonido latoso”³².

Los cordófonos de la zona andina colombiana –tiple, bandola y guitarra– han pasado por diversas adaptaciones en su diseño a lo largo de la historia de las músicas de esta región. La acústica musical de estos instrumentos es bastante compleja, como lo indican Sara Rodríguez y Nicolás Guarín (2014):

Los instrumentos de cuerda, no sólo involucran la vibración de las cuerdas sino también la vibración acoplada de placas, barras armónicas (que forman el llamado abanico usualmente detrás de la placa frontal) y las oscilaciones del aire dentro de una cavidad. Cada parte puede considerarse como un subsistema y así las vibraciones [... *–para nuestro caso–* del tiple], como un todo, pueden ser descritas a partir del estudio de cada una de ellas y de su acoplamiento (p. 115).

En este sentido, y gracias a la investigación de músicos y luthieres de los cordófonos andinos, se han conseguido transformaciones tímbricas y una mayor proyección del sonido, especialmente del tiple y la bandola³³, logrando instrumentos que mantienen mejor su afinación³⁴ y que se proyectan sonoramente en escenarios con las condiciones acústicas y tecnológicas (amplificación y micrófonos) adecuadas.

Como se ha explicado anteriormente, los instrumentos de cuerdas pulsadas de la región andina se han ido desarrollando (en su construcción) desde la mirada de la música camerística, lo cual les ha permitido generar una mejor sonoridad en recintos pequeños, cerrados, con mejor acústica y casi siempre con equipos de amplificación, que con el paso del tiempo, han logrado especializarse dentro de este tipo de instrumentos. Sin embargo, en la búsqueda de nuevos escenarios (como al aire libre), algunos intérpretes hemos optado por utilizar instrumentos electroacústicos, generando otras posibilidades sonoras e interpretativas.

³² En un término que se utiliza coloquialmente para expresar un brillo excesivo en el tiple.

³³ La guitarra, por su presencia de siglos en América y España, ha sufrido mayor desarrollo y difusión respecto a sus homólogos andinos y latinoamericanos.

³⁴ El tema de la afinación ha sido uno de los aspectos a mejorar frente a la construcción de los cordófonos de la región andina; a la fecha y como ya se menciona, gracias a los luthiers e intérpretes se han dado importantes avances sobre el tema.

Los instrumentos electroacústicos nacen con el surgimiento de la música electroacústica en vivo³⁵ a partir de 1950 en Estados Unidos y en Europa³⁶. Tomamos como referente para nuestra propuesta electroacústica la guitarra eléctrica; al respecto De la Torre (2012) nos indica:

Una guitarra eléctrica es una guitarra amplificada electrónicamente. Hay dos tipos principales de guitarra eléctrica: la de cuerpo hueco o semi-acústica y la de cuerpo sólido, en la que el cuerpo sirve, simplemente, como un bloque de montaje para acomodar el puente y los aparatos electrónicos, y soportar las cuerdas en tensión [...] El instrumento fue originariamente presentado o popularizado por los intérpretes T-Bone Walker (blues), Charlie Christian (jazz), Chuck Berry (rhythm and blues), Merle Travis (country y western) y Buddy Holly (rock and roll).

Es importante anotar que existen categorías de la música electroacústica,³⁷ sobre la cual nos centraremos en este capítulo, y específicamente aquellas referidas a la música en vivo. Al examinar una de las definiciones de electroacústica –parte de la acústica que se encarga del estudio, análisis y diseño de dispositivos que convierten energía eléctrica en acústica y viceversa– se puede concluir que básicamente cuando se amplifica un tiple, una bandola o una guitarra a partir de micrófonos incrustados, se convierte en un sonido electroacústico.

De hecho, la amplificación puede ser considerada una forma de transformación, proyectando sonidos apenas perceptibles y alterando el balance espectral del original. En algunos casos las fuentes eléctricas y electrónicas sustituyen el instrumento acústico en vivo y se alimentan directamente a los dispositivos de procesamiento (De la Torre, 2012, p. 7).

³⁵ Música generada con aparatos electrónicos, o mediante una combinación de estos con instrumentos acústicos.

³⁶ La música electroacústica tiene sus orígenes en la música concreta de Pierre Schaeffer. Se conocen algunos referentes en el campo de la investigación en torno a este tipo de músicas como el Groupe de Recherches Musicales de la ORTF, en París, hogar de la musique concrete, el Nordwest deutscher Rundfunk (NWDR) estudio en Colonia y el Columbia-Princeton Electronic Music Center en Nueva York.

³⁷ Otras categorías que se pueden encontrar es la música electroacústica pura (música que se realiza en un estudio y se graba en un soporte “CD”); y la música electroacústica mixta (se mezcla música pregrabada y música en vivo).

Según lo anterior, y revisando algunos escenarios donde se presenta la música andina colombiana (festivales, concursos y auditorios) en la mayoría de los casos se requiere de amplificación, bien sea por que estos son amplios y abiertos, como muchos coliseos donde se realizan los festivales, o son auditorios, que por sus condiciones particulares requieren un mínimo de amplificación. Es claro que estas particularidades sonoras también cambian de acuerdo con el tipo de amplificación que se utilice, como micrófonos externos o internos, supeditados a la calidad de los mismos.

Otros de los recursos importantes que surgen como posibilidades interpretativas (agógica, dinámicas, articulaciones, etc.) y que cambian cuando el instrumento se proyecta de manera acústica (sin ningún tipo de amplificación) o electroacústicamente, son los que se deben poner en consideración en el momento de tener un instrumento o una agrupación que tiene las dos posibilidades (acústicos y electroacústicos, como es el caso del Trío Picaporte). En este sentido, es necesario revisar el tema de lo electroacústico cuando se trata de micrófonos externos o internos al instrumento; en otras palabras, la ejecución e interpretación de los cordófonos cambia de acuerdo a la forma de amplificación, como en el tiple, que requiere estudiarse en las diferentes maneras de realizar los efectos; un ejemplo de ello es el aplatillado, el cual cambia su sonoridad según el caso; además de otros factores no menos importantes como la construcción del instrumento, el encordado, la forma de posicionar la mano para realizar dicho efecto, el corte de las uñas, entre otros. Este efecto (aplatillado) ha sido uno de los elementos interpretativos a estudiar durante el proceso de tener instrumentos conectados (electroacústicos). El ejercicio con los instrumentos electroacústicos generan la necesidad de revisar un micrófono de buena calidad, ajustar las diferentes ecualizaciones, ensayar³⁸ con sonido y perfeccionar el ataque de la mano derecha.

Surge en este sentido, la necesidad de conocer los efectos que proporcionan la consola y el micrófono incorporado que se tenga para el instrumento: es recomendable mantener los brillos (*treble*) por debajo del nivel medio, los bajos (*bass*) por encima del nivel medio, y los medios (*middle*) bien sea en un nivel medio o por debajo de este. Ahora bien, la mano derecha³⁸ juega un papel técnico interpretativo muy importante con relación al papel ritmo-armónico que desempeña el tiple. Es recomendable estudiar el aplatillado para que sea un

³⁸ En caso de ser zurdo, sería esta la mano para el estudio técnico.

efecto y no un acento, como en muchos casos se escucha este, resaltando los demás rasgueos o movimientos según el género o aire que se interpreta (bambuco, pasillo, guabina, etc.). La mano derecha en los pasajes rítmico-armónicos debe de ser más liviana cuando el instrumento es electroacústico y de esta manera se puede acercar a un sonido un poco más natural. Además, es necesario contar con un instrumento (tiple) de buena calidad³⁹. Además del aplatillado, otros efectos tímbricos como los armónicos, el pizzicato, el *sul ponticello* (metálico) y el *sul tasto* (sonido dulce o pastoso) deben ser adecuadamente ubicados entre la boca del instrumento y los trastes, o la boca y el puente, según el caso, para generar el timbre deseado, y según el tipo de instrumento: acústico o amplificado. En resumen, un estudio técnico de la mano derecha, más un buen micrófono permiten una sonoridad muy cercana al sonido natural del instrumento.

Otra técnica en el tiple, relacionada con la faceta melódica del instrumento es el uso de la púa o plectro, muy común entre los tiplistas santandereanos, boyacenses y algunos otros, en los departamentos de Antioquia y Cundinamarca. No obstante, los tiplistas santandereanos son los que más se han destacado por la técnica melódica del tiple con plectro. Estos han desarrollado una manera virtuosa del tiple melódico, alcanzando importantes niveles interpretativos, desde lo camerístico (fraseos, agógicas, dinámicas, etc.) hasta una sonoridad muy característica. Su técnica va desde un plectro ni muy duro ni muy blando, en la cual la mano toma dicho artefacto de manera natural, sin generar tensiones y dejando ésta un poco libre, sin mucho apoyo en el puente del instrumento; incluso algunos utilizan un movimiento rotativo de todo el antebrazo para lograr una mayor velocidad y proyección. Al igual que con la faceta ritmo-armónica (aplatillado) cuando se utiliza el instrumento electroacústico, se requiere un poco menos de peso para la mano derecha y un plectro no muy duro (para este caso, es recomendable un calibre 0.57, máximo 0.80); no obstante, cuando se requiere un sonido más redondo es recomendable utilizar un plectro con calibre 1.0 en adelante. A propósito de la técnica, y parafraseando al profesor Fernando Mora (2015), esto hace parte de las herramientas que el intérprete utiliza para ejecutar de una manera cómoda y acorde a los contextos culturales que se desarrollan en la música. Dicha técnica se debe dialogar,

³⁹ Actualmente se cuenta con luthiers que se han dado a la tarea, con la ayuda de reconocidos tiplistas, de ir investigando la manera de construir un instrumento con una buena proyección de sonido, una buena afinación y según el gusto del instrumentista, con un sonido agudo u opaco. Este último punto es relativo, ya que hay tiplistas a quienes les gusta el sonido brillante y a otros, como en mi caso, un poco más redondo o pastoso.

compartir y reconstruir en sí misma, o a través de reflexiones en torno a ella. En suma, la interpretación y la técnica están cargadas de subjetividad; por ello, por ejemplo, el musicólogo Rubén López Cano (2019) nos invita a estudiar estos aspectos a partir de tres elementos: lo histórico, lo teórico y lo subjetivo; en este sentido, la manera o el estilo como se interpreta un cordófono andino, un bambuco o un pasillo, tampoco están exentos de ello.

2.4 En busca de escenarios, en contacto con el público

Esta música [andina colombiana] ahora desplazada de los medios y que, dicho sea de paso, no fue tan difundida como otras músicas latinoamericanas, encuentra en la segunda mitad del siglo XX una forma de hacerse visible a través de festivales como el Mono Núñez, el Festival del Pasillo en Aguadas Caldas o el Festival de Cotrafa. Es precisamente en ese nuevo escenario en donde continúa la polémica, no ya sobre el asunto de lo nacional, sino sobre lo que tiene que ver con lo tradicional. Algunos sectores tradicionalistas señalan a los nuevos compositores como destructores de la música andina. Es éste un estatismo que quiere imponerse, heredado del discurso romántico nacionalista evocador de tradiciones (Rendón Tangarife, 2015, p. 20-21).

Como lo menciona Rendón, al ser la música andina colombiana desplazada de la industria radial y discográfica, se inserta en escenarios como los festivales; convirtiéndose estos, además, en interesantes plataformas para la visibilización y “desarrollo”⁴⁰ de las músicas de los andes. No obstante, hablar de desarrollo, es mencionar cómo dichos espacios definieron una manera de hacer y pensar la música andina colombiana. Mora señala entonces como los festivales marcaron la ruta entre lo académico y lo “festivalero”⁴¹, en los cuales, en muchos casos, los participantes terminan ajustándose a parámetros que satisfacen las tendencias que los festivales dictan como espectáculo; en otras palabras, los certámenes se han convertido en otra academia, donde se encuentran frecuentemente unas músicas dirigidas por músicos aficionados aferrados a la tradición o mejor, al estatismo mencionado por Rendón (2015).

⁴⁰ Un desarrollo entre comillas, ya que como se ha mencionado, estos espacios se convierten en un discurso en torno a la salvaguarda de lo tradicional, privilegiando ciertas prácticas y grupos músico-sociales, dejando por fuera otras de carácter autóctono.

⁴¹ Mora Ángel, Fernando, comunicación personal, 2 de noviembre 2018.

Cabe señalar en este sentido, algunas aclaraciones realizadas por este autor acerca del festival Mono Núñez:

Esta alusión al nacionalismo se expresa en los sectores más conservadores del festival, enfrentados ante quienes se han opuesto a la hegemonía de las músicas más tradicionales. Pero más allá de esta polémica es importante observar cómo, en el comité técnico del festival, se suscita el debate sobre las ‘Expresiones Tradicionales’, académicas y empíricas, en contraposición y relación con las llamadas ‘Expresiones Autóctonas’ y las ‘Nuevas Expresiones’. (...) En primer lugar, ‘Expresiones Tradicionales’, son aquellas que, como su nombre lo indica, hacen parte de lo más tradicional, aquellas que no contradicen los cánones que se han creado para evaluar la música del festival. Estas se dividen en dos, la una de corte académico y la otra de carácter empírico, que, por su nivel de perfección o de blanqueamiento, pueden pertenecer a esta categoría (Rendón, 2015, pp. 24-25).

Continúa Rendón su reflexión en la cual el festival ubica las músicas autóctonas en escenarios alternos, en gran medida con menos relevancia que los del certamen mismo, privilegiando en este sentido las músicas académicas festivaleras, dando a entender que estas últimas son la verdadera y auténtica identidad nacional o tradicional, dando continuidad a un discurso hegemónico y de purificación racial musical, ampliamente tratado en capítulos anteriores.

Sin embargo, es pertinente anotar que durante la consolidación de la guía técnica para el jurado calificador del Festival Mono Núñez entre el periodo de 1981 y 1987 se consignan los criterios adoptados por Funmusica⁴² acerca del folclor; al respecto nos recuerda Cobo (2010):

1. El folclor es una manifestación esencial de la cultura de un pueblo. Encarna la tradición y expresa todo aquello que conforma la identidad. Es, en síntesis ‘saber popular’, como lo expresa el maestro Guillermo Abadía Morales. 2. Pero ‘el folclor no es siempre anónimo. Nace en el individuo artista sea desconocido o famoso’, dice

⁴² “En el año de 1974 un grupo de personas del municipio de Ginebra, Valle del Cauca, entre ellas las religiosas Sor Virginia Lahidalga y Sor Aura María Chávez, y el Señor Luis Mario Medina, decidieron hacer un concurso de música andina colombiana, llamado vernáculo. En su primera edición, pensaron en grande, y escogieron como jurados a José A. Morales, Graciela Arango de Tobón, Arturo de la Rosa y Helena Benítez de Zapata. Ante el éxito del primer concurso y la buena acogida popular, los gestores y algunos habitantes de Ginebra, Buga y Cali decidieron crear una fundación con el ánimo de manejar el concurso. Así nació la Fundación Nacional de Ginebra (Funmusica)”. <http://funmusica.org/>

Fernando Ortiz, cuando habla de la música folclórica de Cuba, y agrega: ‘El folclor musical se conserva y difunde por medio de la escritura musical, con la misma validez de la tradición oral. La música folclórica no es necesariamente de práctica cotidiana’.

3. Los puntos anteriores abren las puertas a quienes practican la música tradicional, típica de la región andina de Colombia, y del mismo modo a quienes la cultivan académicamente o por afición. 4. Serán aceptados los músicos campesinos, en igualdad de condiciones, con aquellos que proceden de los pueblos y ciudades, bien sea desconocidos o famosos, que se identifiquen alrededor del ideal de preservar, defender y revitalizar⁴³ el carácter de la música de la Zona Andina de Colombia, como parte preciosa de nuestra herencia cultural y de nuestra identidad nacional (pp. 31-32).

También está indicado dentro de los criterios culturales la autenticidad, que permite la incorporación organológica de instrumentos foráneos a la tradición como el piano, la flauta travesa, entre otros: “En las bases del concurso se acepta la inclusión de instrumentos no tradicionales, siempre y cuando no desvirtúe el carácter de la música de la región andina. Se abre así la posibilidad a nuevas formas de interpretación” (Cobo, 2010, p. 32). Al respecto señala el mismo Cobo (2010)

De otra parte, muchos instrumentos considerados ‘típicos’ o ‘tradicionales’ no cumplirían los parámetros de evaluación respecto a los aspectos académicos establecidos en las bases. Resulta menos convencional en el concurso un instrumento típico o de acendrada tradición local que uno académico: una flauta de caña o carrizo, solo para mencionar un ejemplo, estaría en clara desventaja frente a una de llaves; la factura del instrumento se debe homologar a la de una flauta diatónica, con una afinación perfectamente calibrada y la interpretación debe acercarse a un nivel tal, que pudiera considerarse dentro de parámetros técnicos de aplicación académica (p. 33).

No obstante, y como ya se ha dicho, los festivales se reconocen como uno de los pocos escenarios para intercambiar y dar a conocer las propuestas musicales y escénicas de las músicas de los andes colombianos. En consecuencia, nos vemos en la necesidad de crear

⁴³ ¿No resulta contradictorio el término de preservar frente al de revitalizar?

otras redes de circulación y difusión de dichas músicas en nuestro país. Espacios que vayan más allá de la supuesta “sana competencia” (en un momento histórico en la que nuestra Colombia y Latinoamérica necesitan hoy más que nunca pensarse como nación, como identidad multicultural, requiere escenarios que permitan reflexionar sobre el papel social y cultural que cumplen nuestras músicas; en otras palabras, como lo hemos escuchado de Ospina (2015) en una verdadera América Mestiza. Por ello sesgar, catalogar o dividir de manera taxonómica el cómo se debe hacer y mostrar la música de nuestros andes, es mantener un pensamiento alienado y anacrónico.

Ahora, otro punto bastante interesante sobre la relación público, espectadores, artistas, y un elemento más, los técnicos, que se puede revisar, es la tesis del “convivio o convival” planteada por Dubatti (2003): “Nos detuvimos en el problema del ‘convivio’ –del latín, *convivium*, festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias– gracias a la lectura de los estudios de Florence Dupont (1991,1995) sobre las prácticas literarias orales en la cultura ‘viviente’ del mundo greco-romano” (p. 9). Es en este sentido como se debe abordar la propuesta escénica y la búsqueda de escenarios, en la que se invita a una intercomunicación de experiencias, es decir, a la posibilidad de intercambiar sensaciones sonoras, visuales (sinestésicas), y en nuestro caso, entre el Trío Picaporte, el público y los encargados de la parte técnica y logística de un evento. Por ello, Dubatti habla del acontecimiento convivial, y cita a García Canclini (1995) cuando este se refiere a “una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización socio-comunicacional propiciada por las interacciones técnicas” (Dubatti, 2003, p. 17).

En el acápite sobre *performance*, se planteó la diferencia comunicacional que se da entre la música grabada y la música en vivo; es en esta última en donde evidenciamos el ya citado acontecimiento convivial. “En cuanto a convivo, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado, exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal” (Dubatti, 2003, p. 17). Lo mismo que ocurre con el teatro, lo podemos trasladar a la música y al presente proyecto de investigación-creación, el cual, como ya se ha dicho, busca un acercamiento entre todos los participantes a la *performance*. Es tan importante la labor de la persona encargada de

recibir y ubicar al público, como la del ingeniero de sonido, el de las luces, el de las visuales y los músicos; conformando entre todos la posibilidad de socialización presencial “de afectación comunitaria”; logrando en este sentido, una “nueva composición” músico-escénica. En otras palabras, es darle significado o re-significar los guiones ya predeterminados (luces, escena y música). Es interesante notar el triángulo que Dubatti propone frente a este flujo o intercambio convivial entre artistas, espectadores y técnicos (Ver Gráfico 5). “Estas relaciones, en una dimensión, son bidireccionales (los lados del triángulo: A-E, E-T, T-A), aunque no simétricas en su calidad e intensidad de un vértice a otro; en otras multidireccionales, en el sentido de su efecto multiplicador de afectaciones” (p. 29).

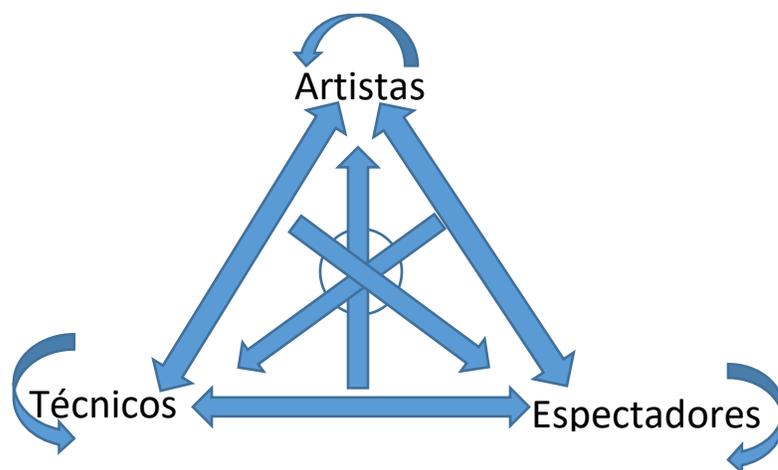


Gráfico 5. Flujo o intercambio convivial de Dubatti. Elaboración propia

Es precisamente en los festivales tradicionales (Mono Núñez, Cotrafa, el Festival de Pasillo de Aguadas, los Encuentros de músicas andinas colombinas) en los que difícilmente, por cuestiones de tiempo, espacio, falta de interés, políticas del evento, etc., se logra evidenciar el acontecimiento convivial. En el caso concreto del concurso, los músicos participantes tienen una prueba de sonido horas antes de su presentación, la cual desafortunadamente, casi siempre, cambia en el momento del “en vivo”; se puede decir, que son muchos los factores externos que afectan el sonido durante la prueba y el “en vivo” y que generan dificultades técnicas. Los ingenieros y sonidista afirman que algunos de esos factores son el clima, la cantidad de espectadores participantes a la prueba del sonido y el “en vivo” (número que varía considerablemente), la ubicación de los micrófonos (por la misma premura se puede dar el caso de ubicar diferente el micrófono con relación a la prueba). Todo esto, genera un

“sin sabor” en los participantes, es decir, la falta de relación entre la parte técnica-logística y los músicos terminan por acusar a las otras partes por el hecho de no haber llegado a la final o no haber ganado el concurso.

El actor busca en los técnicos una complicidad y un bienestar que le resultan indispensables para su trabajo. Generalmente se rodea de asistentes y equipo con una larga relación de trabajo, amistad e incluso gratitud y reconocimiento. Suele suceder que el actor agradezca el aplauso final y luego lo dedique a los técnicos con un gesto de los brazos en dirección a cabina o la extra escena (Dubatti, 2003, p. 31).

Ahora bien, el público se convierte en juez, más que en espectador dispuesto a la bidireccionalidad o la multidireccionalidad de afectaciones⁴⁴.

La tarea es generar lugares alternos⁴⁵ a los concursos-festivales en los que se dé una real interacción y un acercamiento al convivio de Dubatti. Es desde esta misma necesidad, en las que este tipo de propuestas requieren de un equipo de trabajo multi e interdisciplinar que gestione lugares y circulación a nivel nacional e internacional, en las que se pueda evidenciar el acontecimiento convivial y en las que existan personas generadoras de más y nuevas experiencias escénico-musicales (equipo creativo).

⁴⁴Espacios como las tertulias o escenarios alternos que se dan en el Festival de la Plaza, realizado en el marco del Concurso Mono Núñez, por ejemplo, permiten que el concurso se pueda convertir en otra forma de experimentar el convivio.

⁴⁵Alternos además de los físicos, los virtuales; son entonces por el lado de la virtualidad y las nuevas tecnologías, *soundcloud*, band camp y otras plataformas en las que se pueden obtener regalías como Spotify, Deezer y YouTube. Encuentros internacionales, café conciertos, bares, concentraciones de estudio, congresos, clases maestras, pasantías.

CAPITULO 3. El Trío Picaporte, referentes y experiencias particulares

3.1 Un trío en movimiento

Hablar de los Andes colombianos significa, entonces, hablar de mestizaje y diversidad geográfica, étnica y cultural. Pueblos indígenas milenarios se funden, desde hace quinientos años, con europeos y africanos, para construir una nueva cultura, que hoy nos diferencia e identifica como pueblo y como nación. Es precisamente en este contexto donde surge el trío instrumental andino, hacia mediados del siglo XIX. (Londoño y Tobón, 2004, p. 2).

Para este capítulo se hace necesario realizar una breve descripción de lo que ha sido y es el Trío Picaporte no sólo con el ánimo de lograr una contextualización de la parte creativa de este proyecto en el cual participa dicho trío, sino aclarar el porqué del interés en vincular esta agrupación al presente trabajo de investigación-creación.

Picaporte nace a finales del año 2007, motivado por cultivar y promover las músicas de la región andina, explorando y recreando, a su vez, sonoridades y músicas de otras latitudes. Surge como un proyecto artístico conformado por un grupo de amigos egresados de la Licenciatura en música de la Universidad de Antioquia (Medellín); son entonces William Posada Estrada en la bandola, Wilson Luján Zapata en el tiple y Nelson Montoya Betancur en la guitarra los que se aventuran en este proyecto de vida. Cabe señalar la participación del guitarrista y compositor Mauricio Urrego Herrera durante los años 2010 al 2016, con el cual se grabó la producción discográfica ‘Una acuarela a Jesús Zapata Builes’. Para el año 2017 con el regreso de Montoya en la guitarra el trío ‘re-comienza’ una nueva etapa, generando una propuesta artística, que cambia la manera como se presenta tradicionalmente el trío andino colombiano. Es así como, tres músicos, herederos de tradiciones musicales populares, se unen para proponer una visión de las músicas y de lo que somos como latinoamericanos. Cabe destacar en estas líneas la importante labor pedagógica que realizó el maestro John Jaime Villegas en los inicios de este trío; además del apoyo que brindó el grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes a través de su publicación ‘Cuerdas andinas colombianas,

versiones de Jesús Zapara Builes para bandola, tiple y guitarra’ (Tobón, 2005) generaron un material muy valioso con el que se le dio inicio a su repertorio (Trío Picaporte, 2018).

Picaporte es una agrupación permeada por diferentes gustos y saberes musicales populares como el rock, el jazz, la canción social, la música latinoamericana, el pop y la música andina colombiana. Desde esta perspectiva, para el año 2017 se generan otras expectativas musicales con esta agrupación, es decir, al reflexionar sobre los escenarios de las músicas del centro del país, un poco limitados, “reducidos” a los concursos y dirigido a un público específico, surge la inquietud de otros espacios, otros públicos y otras maneras de presentar estas músicas. A partir de ese año, se abre la posibilidad de tocar de pie (en movimiento) lo cual conlleva a usar instrumentos electroacústicos, permitiendo acceder a escenarios más abiertos y generar una mayor atención por parte de los espectadores, que conocen o no conocen estas músicas; además, se da la posibilidad de transversalizar la música con las artes visuales en la propuesta escénico-musical *Una acuarela a Jesús Zapata*, que como ya se mencionó, hace parte de la primera producción discográfica del trío, presentando un concierto-homenaje al maestro Zapata Builes. Dicha propuesta consistió en diez obras del disco que se vincularon durante el show⁴⁶ con imágenes que recrean lo musical. Es importante anotar otros antecedentes en los que Picaporte trabajó una propuesta escénica y didáctica, como el proyecto *Solinda y Solfeo*, nuevo homenaje a Jesús Zapata Builes y propuesta ganadora en las Becas de Creación del Municipio de Medellín 2013 modalidad músicas populares, en compañía del Colectivo la Puerta Mágica.⁴⁷

También para el año 2017 la Universidad de Antioquia abre la primera cohorte de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe modalidad investigación - creación, en la que se convoca a músicos y grupos constituidos que desean consolidar sus proyectos a partir de las reflexiones e investigaciones que se generan en el ámbito académico a nivel de posgrado.

⁴⁶ Al hablar de esta palabra, nos remitimos al término anglo que significa muestra. Para este caso: concierto, diferente a *show off* que significa aparentar. Es un término que al igual que el performance genera, en cierta medida, discusiones académico – musicales.

⁴⁷ Esta agrupación se conforma en el 2011, integrado por estudiantes de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Uno de sus objetivos es promover la música andina colombiana en Instituciones Educativas de la ciudad de Medellín a partir de conciertos didácticos.

Como se ha señalado, para ese año Picaporte inicia la exploración escénica y musical y es justo este posgrado una de las puertas que se abren para darle continuidad a dichas búsquedas interpretativas y performáticas (recordando en este sentido, el convivio planteado por Dubatti). Además de la maestría, el trío inicia una serie de conciertos locales e internacionales, llevando su propuesta escénica a lo que el maestro Jairo Rincón denomina “Un trío en movimiento”, por lo que se trae a colación este término, ya que a partir del comentario de Rincón se abrió otra posibilidad de análisis para el presente trabajo.

Al mencionar “un trío en movimiento” nos ubicamos desde lo escénico, al movimiento corporal, a la puesta en escena, no obstante, también indica la circulación musical y cultural a nivel regional, nacional e internacional del trío; un movimiento que de igual manera, es el resultado de composiciones, arreglos y nuevos proyectos en compañía de grandes músicos como León Cardona, Claudia Gómez, Jaime Romero, Alfredo Mejía Vallejo y la Orquesta de Cuerdas Pulsadas EnPúa; propuestas que continúan desde el Grupo de Investigación Músicas Regionales en torno a la obra del maestro Jesús Zapata Builes en las que el Trío se vincula años atrás. Son en gran medida esta y otras actividades que se siguen tejiendo al interior de Picaporte lo que muestran ese constante batir de puertas, ese ir y venir de lo local a lo global y viceversa de las músicas andinas colombianas y latinoamericanas.

Durante el proceso de la maestría, con relación al movimiento, han surgido nuevos trabajos discográficos en compañía del ya mencionado Alfredo Mejía Vallejo son entonces *10 pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo* (2017) y *Rumor de pasillo*⁴⁸ (2019), propuestas musicales que reflejan la constante búsqueda y quehacer musical del trío, resaltando desde lo tradicional (melódica y armónicamente) de las músicas andinas colombianas, hasta propuestas diversas a partir de encuentros rítmicos, armónicos, tímbricos y melódicos heredados del rock, el jazz y la música erudita europea.

En otras palabras, la música de Picaporte⁴⁹ es el reflejo de un saber musical inmerso, consciente e inconscientemente, en cada uno de los integrantes del trío, que permite

⁴⁸ Este trabajo es una selección de 14 pasillos, composiciones de Mejía con versiones de William Humberto Posada, Nelson Montoya Betancur y Wilson Luján Zapata. Este trabajo discográfico está en proceso de edición y grabación para ser publicado en el segundo semestre del 2019.

⁴⁹ Sus composiciones y arreglos.

resignificar la música de la zona andina colombiana, sus intérpretes, sus escenarios, sus recursos técnicos y sus espectadores, es decir, ese entrelazado que se da entre los artistas, los espectadores y los técnicos (que Dubatti plantea). Cabe mencionar en estas instancias del trabajo, que uno de los aportes desde lo interpretativo, lo compositivo y lo pedagógico que se ha dado al interior del trío, ha sido el constante apoyo de William Posada Estrada, quien a su vez oficia como bandolista, arreglista y compositor del trío, contribuyendo y transmitiendo su conocimiento compositivo a los integrantes de esta agrupación.

3.2 Tríos representativos

Existen en la actualidad diversos tríos conformados por bandolistas, tiplistas, guitarristas, compositores y arreglistas que es preciso identificar y recordar y que se destacan por su papel como modelo de escuela compositiva, interpretativa y estilística⁵⁰. Desde los siguientes criterios de selección se pudieron identificar aquellos tríos significativos en tanto incursionaron no sólo en los procesos de difusión comercial de la época (que repercuten hasta el presente), sino que desde referentes estéticos y estilísticos marcaron el desarrollo de la música andina colombiana. En este sentido, se plantean:

1. Trayectoria artística
2. Grabaciones discográficas
3. Tiplistas compositores
4. Tiplistas formadores
5. Estilos de interpretación del tiple

En la actualidad y con la inserción de la música andina colombiana en universidades como la Universidad Pedagógica de Bogotá, la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad del Valle, la Universidad de los Andes, la Universidad Pontificia Javeriana, la Universidad de Antioquia y la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín, entre otras, se ha

⁵⁰ En el primer capítulo al hablar sobre el tiple se mencionan los tiplistas y tríos que son parte del objeto de estudio para este trabajo.

fomentado el surgimiento y crecimiento de formatos instrumentales en torno al trío andino colombiano, generando un encuentro entre la música andina colombiana de principios y mediados del siglo XX (con sus referentes compositivos e interpretativos como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Los Hermanos Hernández, Álvaro Romero, Diego Estrada y su Trío Morales Pino, el Trío Instrumental Colombiano, el Trío Joyel, León Cardona); y la “nueva” música andina colombiana que se vive en los encuentros, festivales y concursos del país⁵¹. En este sentido, se logra evidenciar el alto nivel compositivo e interpretativo de la música de los andes colombianos.

La tesis de maestría del músico y bandolista John Edison Montenegro Herrera (2016), muestra un importante rastreo histórico y musical de los tríos, que, por diversas razones coinciden con la selección del presente trabajo. Además de los aportes ya realizados por los investigadores musicales Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño (2002), quienes al respecto reiteran que “el siglo XX vio surgir múltiples agrupaciones de esta índole, entre las cuales se sobresalen, además del Trío de los hermanos Hernández, el Trío Morales Pino, el Trío Joyel, el Trío Luis A. Calvo, el Trío Instrumental Ancestro y el Trío Instrumental Colombiano” (Londoño y Tobón, 2002, p. 15-16).

Trío Hermanos Hernández

En el desarrollo del trío instrumental andino merecen especial mención [...] los ya casi legendarios ‘Hermanos Hernández’ [quienes] aportaron técnicas novedosas e integraron su repertorio con obras nacionales y extranjeras, además de exaltar y desarrollar maneras expresivas propias de la tradición musical regional (Tobón, 2005, p. 13).

Agrupación conformada en la primera década del siglo XX por los hermanos Gonzalo, Francisco y Héctor Hernández, nacidos en Aguadas – Caldas. Su versatilidad musical a nivel

⁵¹ Es necesario mencionar los importantes aportes musicales (armónicos, melódicos y rítmicos), generados no sólo por el maestro León Cardona, sino por otros músicos de la época que han sido fuente de inspiración para los compositores contemporáneos que asumen la apropiación de nuevos elementos musicales para fortalecer y “enriquecer” la música de los andes colombianos. En este sentido, personajes como Germán Darío Pérez, Jorge Andrés Arbeláez, los hermanos Lucas, Daniel y Diego Saboya, Carlos Augusto Guzmán y Jaime Romero siguen marcando la ruta para el constante movimiento de las músicas andinas colombianas instrumentales.

instrumental y vocal los ubica como un referente internacional de la música andina colombiana.

El primer nombre del grupo fue *El Arpa del Ruiz*, en 1921 viajan a Manizales donde son contratados por el circo español Hermanos Riego y realizan su primera gira internacional a Venezuela. Entre los años 1922 y 1924 realizan presentaciones en Puerto Rico, República Dominicana, Haití y Cuba para después viajar a México en el año 1925 y realizar conciertos por todo el país (Montenegro, 2016, p. 32).

Además, de interpretar música nacional, también se adentran en el mundo de la música universal y “clásica”, destacándose por su gran habilidad musical y virtuosismo. Para los años treinta realizan giras por varios países americanos, europeos y africanos con pasaportes diplomáticos como representantes colombianos.

Los Hermanos Hernández, son pues paradigma musical y escénico del presente trabajo, pues como se ha mencionado en el capítulo 1, es el primer trío que rompe con los esquemas camerísticos convencionales (la ubicación escénica y su acercamiento al público), además, de su gran aporte a la difusión de nuestras músicas mediante sus giras nacionales e internacionales, y sus 78 grabaciones discográficas vocales e instrumentales.

Trío Morales Pino

Agrupación conformada en 1950 por el compositor y guitarrista Álvaro Romero Sánchez. El Trío Morales Pino tuvo como primeros integrantes a Heriberto Sánchez en la bandola de 16 cuerdas en Bb, Peregrino Galindo en el tiple y Álvaro Romero en la guitarra; para el año de 1958 después de la salida de Heriberto Sánchez se integra como bandolista Diego Estrada, quien a través de sus inquietudes, búsquedas y experimentaciones realiza un nuevo aporte a la bandola, desde su construcción hasta una interpretación virtuosística del instrumento⁵². Para el año de 1961 a raíz del III Festival Folclórico llevado a cabo en la ciudad de Ibagué son invitados a la ciudad de Medellín donde se encuentran con Luis Uribe Bueno, quien oficiaba como director artístico de Sonolux; desde ese momento firman un contrato con dicha empresa discográfica y se inicia su carrera en el mundo de la industria musical grabando más

⁵²Desde la construcción del instrumento propone la afinación de C. En la parte interpretativa, nuevas ornamentaciones, grupetos de notas y efectos tímbricos, son algunos de los insumos de Estrada.

de 20 discos de larga duración, ubicándolo como el trío con mayor producción discográfica en la historia de la música andina colombiana.

Con los continuos quebrantos de salud y el deceso del maestro Galindo, el trío tiene dos épocas con tiplistas diferentes, ellos son Arley Otálvaro con quien realizan una gira por Estados Unidos en 1988, y Jesús Mosquera con quien el trío culmina su actividad artística en 1990 (Montenegro, 2016, p. 38).

Para el presente trabajo la figura de Peregrino Galindo se destaca dentro de los intérpretes del tiple y la composición, siendo este un músico empírico quien logró desarrollar un estilo particular en la interpretación del instrumento, además, de realizar composiciones que hacen parte del repertorio del trío en sus trabajos discográficos. Como insumo para el repertorio del trabajo creativo de la presente tesis, se vincula el bambuco “El parrandista”, composición de Galindo.

Trío Joyel

Fundado en 1974 por Luis Fernando “El chino” León Rengifo en la bandola y la dirección musical, Arley Otálvaro en el tiple y Fidel Álvarez en la guitarra. Durante su existencia el trío pasó por diversos integrantes dentro de los cuales se resalta la labor de Aicardo Muñoz en el tiple. Éste realiza una importante labor pedagógica en torno a la enseñanza del tiple convirtiéndose en uno de los referentes interpretativos.

El Trío Joyel obtuvo números reconocimientos a nivel nacional de los que se destacan: Ganadores del primer Concurso de Compositores Colombianos realizado por Colcultura, el Festival Nacional de Tríos realizado en la ciudad de Popayán y el Festival Mono Núñez, Ginebra Valle del Cauca. También es de resaltar, dentro de Joyel, sus seis producciones discográficas y toda su labor pedagógica, de la cual se desprenden importantes agrupaciones como la Orquesta de Cuerdas Pulsadas Nogal⁵³, Cuarteto Instrumental Colombiano, Cuatro Palos y Trío Ancestro, entre otros. Es importante anotar que “El Chino” León es la máxima figura de todo este proceso pedagógico y musical que se vivió en Bogotá, y en Colombia,

⁵³ Esta agrupación fundada y dirigida por el Maestro Luis Fernando “El chino” León, muestra una importante faceta orquestal para los cordófonos andinos colombianos, diferenciándolas en este sentido de las estudiantinas y las liras.

para la época de Joyel y Nogal. Además, se convierte, a su vez, en uno de los más importantes referentes interpretativos y arreglísticos a nivel nacional.

Trío Instrumental Colombiano

Conformado en 1979 por Jesús Zapata Builes, bandolista⁵⁴ y director musical, Elkin Pérez en la guitarra y Jairo Mosquera Osorio en el tiple. Cabe señalar que con esta conformación se grabó en 1981 el disco *Trío Instrumental Colombiano volumen I*. Al igual que Joyel, el Trío Instrumental pasa por diversos intérpretes; es cuando ingresan Elkin Pérez Álvarez en el tiple y León Cardona en la guitarra. Su último tiplista fue José Luis Betancur, el cual cobra especial valor para esta investigación, desde su contribución pedagógica e interpretativa.

Además de sus cuatro producciones discográficas, el aporte más importante de esta agrupación fue la forma de concebir el tiple dentro del trío instrumental (melódico, contrapuntístico), algo que se convierte en un elemento novedoso, lleno de críticas, como lo mencionado por Manuel Bernal (noviembre 9 de 2018, comunicación personal) quien, cuando el trío terminó su presentación en el Teatro Colón de Bogotá⁵⁵ argumenta que surgieron comentarios que señalaban la falta de presencia de tiple dentro de la propuesta con expresiones como “¿dónde estaba el tiple que no sonó?”. Con relación a la forma como el maestro Zapata concibe al tiple, Tobón (2005) retoma las palabras de Jesús Zapata acerca del instrumento:

El tiple es un instrumento muy importante, tiene muchas posibilidades; se tuvo aquí toda la vida como un instrumento secundario llamado acompañador para tocar en tal número desde que empieza hasta que acaba sin parar, es decir, sin cambiar, sin un punteo, sin un efecto, sin nada; entonces, yo pensé, cuando iba a hacer el Trío Instrumental Colombiano, que había que darle la importancia a ese instrumento tan valioso, con un timbre tan bello, y hacer del trío andino un acosa distinta, que no fuera lo de siempre: una bandola tocando la melodía, una guitarra y un tiple acompañando desde el principio hasta el fin (p. 15).

⁵⁴ Bandola de 16 cuerdas en Bb, ya poco usual hoy día. Estas transformaciones fueron propuestas iniciales de Diego Estrada y “El chino” León.

⁵⁵ Esta fue una presentación del trío a raíz de haber obtenido el segundo premio en el Concurso Nacional de Intérpretes de Música Típica Nacional, organizado por Colcultura. Cabe señalar que es la única grabación en vivo que evidencia la reunión de León Cardona, Elkin Pérez y Jesús Zapata.

Son varias las publicaciones e investigaciones realizadas en torno a la propuesta musical de Jesús Zapata y su Trío Instrumental, el cual, como el mismo Zapata lo menciona busca resaltar la sonoridad, la belleza tímbrica de cada instrumento, y hacer un trío diferente. Con relación a la propuesta del Trío Instrumental Colombiano, Montenegro (2016) dice:

La producción musical de esta agrupación, concebida desde el imaginario sonoro del maestro Zapata a través de las distintas versiones y transcripciones de músicas andinas colombianas y extranjeras que grabaron, amplió considerablemente las posibilidades expresivas del trío andino colombiano tanto en el uso de los recursos de cada instrumento como en el esfuerzo de interpretar músicas más internacionales. Como resultado, los tres instrumentos podían tener la melodía principal, contramelodías o pasajes de acompañamiento en diferentes momentos de las piezas, dando lugar a una paleta expresiva más amplia y una sonoridad con más contrastes y matices (p. 48).

Trío Ancestro

Conformado en 1988 por Carlos Guzmán en la bandola, Fabián Gallón en el tiple y Jorge Andrés Arbeláez en la guitarra. Considerados un importante referente de la nueva música andina colombiana. Como indica el mismo Montenegro (2016) citando a Eliecer Arenas, el trío es un reflejo de las diferentes influencias musicales y estéticas que se vivieron y se viven en Colombia, por ello se consideran heredero del Trío Morales Pino, el Trío Instrumental Colombiano y El trío Joyel, entre otros, e influenciado por el rock, el jazz y el tango.

Grabaron tres producciones discográficas en las que se evidencia su propia construcción estética, convirtiéndose también en fuente de estudio musical y musicológico; además, se destaca la interpretación del tiple de Fabián Gallón quien a su vez es un destacado ejecutante en la faceta de instrumento solo.

Opus 3

Fundado en 1994 por José Luis Martínez Vesga en el tiple, Raúl Walteros en la guitarra y Fabián Forero en la bandola. Este trío es el resultado del diálogo de saberes académicos y populares, como es el caso de José Luis Martínez y su aporte interpretativo propio de los

santanderes (el tiple con afinación en Bb⁵⁶), Walteros desde su experiencia como guitarrista empírico de música colombiana y Forero desde su aporte académico y gran virtuosismo en la ejecución de la bandola. Dan como resultado una sonoridad única y propia para este formato. “Se puede concluir que esta agrupación ha desarrollado tres aspectos fundamentales: trabajo de montaje musical empírico, con partituras y en colaboración con otros formatos instrumentales. Esto hace de Opus 3 un grupo particular dentro de las agrupaciones de trío andino colombiano” (Montenegro, 2016, p. 54).

Además de sus tres producciones discográficas, sus giras por Europa, y la labor pedagógica y orquestal de Fabián Forero, permiten ubicar a Opus 3 como otro importante referente para esta trabajo creativo - investigativo.

Cabe anotar que dentro del repertorio para este trabajo creativo se encuentra la versión de Opus 3 del bambuco *Dical* de Álvaro Romero, del cual se realizará, más adelante, un paralelo analítico entre la interpretación y grabación del Trío Morales Pino y Opus 3.

Único Trío

En primera instancia hay que tener en cuenta que el trío es la familia natural del tiple, la bandola y la guitarra; lo afirmo de esa manera porque yo pienso que las familias instrumentales se desarrollan, no desde los instrumentos, sino desde las músicas que los requieren. Si se mira la historia el trío, siempre ha cumplido esas condiciones básicas formales, desde el registro bajo de la guitarra hasta el registro más agudo de la bandola se complementan de manera perfecta; desde la utilización histórica de los instrumentos (la parte melódica, rítmica y armónica) está perfectamente cubierta. Los nuevos desarrollos técnicos del tiple permiten explorar más allá, y aún no hemos llegado a una parte final del trío, este formato tiene todavía mucho que dar, además de toda la historia que ya ha pasado por ahí. La inmensa mayoría de los compositores que pensaron en estas músicas, sobre todo las músicas de cuerdas, no desde el piano, han pensado en el trío como su espacio para la composición. Que haya música para

⁵⁶ Al igual que en el Trio Instrumental Colombino se evidencia el uso del tiple en Bb en Opus 3, claro está, con otras connotaciones interpretativas.

los tres instrumentos solistas eso se da a raíz del desarrollo técnico de los instrumentos dentro del mismo formato (Santafé, Óscar, 2019, comunicación personal).

Único trío fue conformado en el 2008 por Óscar Orlando Santafé en el tiple y la dirección musical, William Henao en la guitarra e Iván Poveda en la bandola. Como ellos mismos lo describen, la agrupación es un laboratorio de composición y arreglos para el formato. Se han destacado en los diferentes concursos del país, obteniendo reconocimientos por su excelente interpretación. También cabe desatacar la labor musical e interpretativa del maestro Santafé, el cual ha sido galardonado en varias oportunidades como uno de los mejores intérpretes del tiple. En este sentido también se convierte en un importante referente interpretativo y compositivo; además de su labor como pedagogo en torno a la enseñanza del instrumento en instituciones de educación superior. Actualmente el trío cuenta con dos producciones discográficas.

Trío Palosanto

Agrupación conformada en 1993 en la ciudad de Manizales por Paulo Andrés Olarte en el tiple y en la dirección, Alexander Olarte en la bandola y Raúl Fernando Madrid en la guitarra. Ganadores en casi todos los concursos de música andina colombiana, han sido galardonados como mejores intérpretes en cada uno de sus respectivos instrumentos. Es considerado como uno de los mejores tríos instrumentales de su generación. Han realizado diversas giras por Colombia y el exterior. Al igual que Único Trío y el trío Palos y Cuerdas, Palosanto cuenta con un importante respaldo compositivo e interpretativo del tiple, desde la labor de Paulo Olarte, uno de los personajes mencionados y destacados en el presente trabajo de investigación-creación, además por su aporte en el diseño de un tiple de ocho órdenes. (Los orígenes del tiple de Olarte se pueden remitir a la Lira Colombiana⁵⁷; como evidencia de ello existe una fotografía de la Lira Colombiana, en la que se ve a Carlos “El Ciego” Escamilla con un tiple de ocho órdenes).

⁵⁷ Es Pedro Morales Pino el fundador de esta legendario agrupación. “En la última década del siglo XIX organiza su primera ‘Lira Colombiana’ (nombre que dio a las estudiantinas o grupos musicales que formó a través de su vida artística), que comienza desde 1881, conformada por nueve músicos: Gregorio Silva, Carlos Wordsworth, Blas Forero, Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez, Silvestre Cepeda, Julio Valencia, Carlos “el ciego” Escamilla y el propio Morales Pino quien fuera su director”. (Rengifo, 2003, p. 17).



Foto 1. *La Lira Colombiana*. Autor sin identificar. 1901. Sentado al lado izquierdo Carlos “el ciego” Escamilla con su tiple de ocho órdenes.

Palos y Cuerdas

Fundado en 1995 por los hermanos Luis Carlos, Daniel y Diego Saboya Sánchez. Palos y Cuerdas se ha convertido en el trío más notorio de la música andina colombiana actualmente. Los hermanos Saboya se han caracterizado por ser virtuosos intérpretes en cada uno de sus instrumentos, además de compositores y docentes en el área de su especialidad. Por su labor y propuesta musical han recibido reconocimientos nacional e internacional. Han realizado cinco producciones discográficas, en las cuales el aporte compositivo e interpretativo de Luis Carlos “Lucas” Saboya en el tiple es meritorio. También sus más de 20 años ininterrumpidos de labor musical, compositiva y pedagógica los ubica como uno de los referentes no solo para este trabajo sino, para otros trabajos de investigación en torno a las músicas andinas colombianas y sus cordófonos representativos.

3.3 Selección y montaje de las obras para el trabajo creativo

En este punto se pueden evidenciar los tres procesos mencionados en la metodología, siendo ellos:

- El trabajo con el Trío Picaporte desarrollado antes y durante la maestría; es el caso de las dos producciones discográficas (*Una acuarela a Jesús Zapata Builes* y *10 pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo*) de las cuales se han seleccionado dos obras.
- El trabajo investigativo, rastreo bibliográfico, documental y de audio que permitieron enmarcar las características del tiple dentro del formato (tiple ritmo-armónico, tiple melódico, tiple en confluencias actuales y tiple solo).
- Por otro lado encontramos el trabajo experimental realizado con la Orquesta de Cuerdas Pulsadas EnPúa de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia bajo la batuta del maestro Germán Posada Estrada; y un trabajo experimental con la maestra Claudia Gómez, el cual busca ubicar la voz no solo desde la cancionística, sino además, en aquel lugar donde la voz se vincula a lo instrumental, es decir, en la realización de melodías a partir de onomatopeyas y técnicas como el scat y el beat. Este último proceso se ha venido desarrollando desde el año 2018 (cursando la maestría), a partir de obras del maestro León Cardona García.

OBRAS	GÉNERO	COMPOSITOR (ES)	ARREGLISTA
<i>Obras trío: El tiple ritmo-armónico</i>			
Don Matías	Pasillo	Alfredo Mejía Vallejo	Trío Picaporte
El parrandista	Bambuco	Peregrino Galindo	Trio Morales Pino
<i>Obras trío: El tiple melódico</i>			
Acuarela	Pasillo	Adolfo Mejía	Jesús Zapata Builes y Trío Picaporte
<i>Obras trío: El tiple multifacético</i>			

Lola	Bambuco	Elkin Pérez Álvarez	William Posada Estrada Y Trío Picaporte
Despasillo por favor	Pasillo	Lucas Saboya	Wilson Luján Zapata
Dical	Bambuco	Álvaro Romero Sánchez	Opus 3
Flor de romero y los Doce	Bambuco	Álvaro Romero Sánchez	Wilson Luján Zapata
Caña brava	Caña	León Cardona García	Germán Posada Estrada
<i>Obras trío: Trabajo experimental con Claudia Gómez</i>			
ABCD	Vals, pasillo	León Cardona García	William Posada Estrada
Lluvia de acordes	Guabina	Claudia Gómez	León Cardona García
<i>Obras trío: Trabajo experimental con EnPúa</i>			
Intermezzo	Intermezzo	Luis Antonio Calvo	Germán Posada
La guabina roja	Guabina	César Macías Muñoz	Wilson Luján Zapata
Mosaico (Don't worry be happy, El inspector y La pantera rosa)		Bobby McFerrin Henry Mancini	Trío Picaporte y Germán Posada Estrada

Tabla 1. Repertorio. Elaboración propia

3.3.1 Acerca de las obras

Tiple ritmo-armónico

Hablar de esta faceta del tiple es remontarnos a los primeros tríos, con Los Hermanos Hernández y el Trío Morales Pino, en donde se constata, siendo más claro por procesos de grabación en el Trío Morales Pino, esta vertiente del tiple acompañante. Cabe destacar que el ya mencionado efecto de aplatillado no se evidencia en estos tríos: es más un apagado, permitiendo de esta manera ser más claras las funciones armónicas y rítmicas en el instrumento⁵⁸.

Las dos obras que reflejan esta fase son *El parrandista* y *Don Matías* las cuales exploran esa parte ritmo-armónica, con algunos momentos melódicos en el tiple; en este sentido, se busca dar un aporte desde el mismo quehacer del Trío Picaporte. Cabe mencionar que la obra *Don Matías* del compositor Alfredo Mejía está hecha originalmente para banda de vientos; en el momento de grabar *10 pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo* el compositor mostró su interés por recrear, en cierta medida, el estilo del Trío Morales Pino (la bandola hace la melodía principal, la guitarra los bajos cantábiles o bajetes y el tiple la parte ritmo-armónica).

Tiple melódico

Esta posibilidad desarrollada dentro del trío por el maestro Jesús Zapata Builes resalta esa otra posibilidad del instrumento, ya explorada por los santandereanos desde una visión más empírica, es decir, es el maestro Zapata quien desde lo académico, la partitura y algunas piezas internacionales, expande esta posibilidad; la cual hoy es común en los tríos de los andes colombianos.

Porque el trío tiene que sonar más grande, más elegante, pusimos el tiple, digamos a dialogar con la bandola, pusimos al tiple a hacer primera voz, a hacer segunda voz, a hacer unísono con la bandola y cuando unos menos piensa, a acompañar ocho compases

⁵⁸ Uno de los vacíos que se notan en algunos tiplistas es que el marcado efecto del aplatillado anuló las funciones armónicas; por ello, casi que dejara de ser un instrumento ritmo-armónico para ser un instrumento tímbrico y de efectos.

de *surrungueo*, que es tan lindo y tan representativo de la música nacional (Tobón, 2005, p 15).

Trabajo experimental

Este punto, como su nombre lo indica, permite experimentar otras alternativas orquestales, instrumentales y performáticas del trío y del tiple, siendo, en este sentido, la oportunidad de presentar al trío andino colombiano con una orquesta de cuerdas pulsadas⁵⁹. Ahora bien, al vincular la propuesta vocal de la maestra Claudia Gómez, se abre otro abanico de vertientes estéticas y estilísticas para el formato. Es común encontrar que los tríos realizan trabajos con cantantes desde lo tradicional (letras); pero en esta oportunidad se cuenta con una obra instrumental del maestro León Cardona en la que de manera muy acertada William Posada realiza una versión para un cuarteto “no tradicional” (voz, bandola, tiple y guitarra) en la cual se destacan las posibilidades melódicas de los cuatro instrumentos; en otras palabras, es el resultado de un cúmulo de conocimientos acerca del tratamiento orquestal para los cordófonos y en este caso, para la voz.

3.3.2 Sobre los arreglos

Interpretar obras con arreglos magistrales como los de los maestros Zapata, “El Chino” León y León Cardona, entre otros, ha dejado un conocimiento y una reflexión del cómo abordar un arreglo para el Trío Picaporte, al conocer nuevas sendas y retos interpretativos para cada integrante y la agrupación; desde allí se han propuesto dos arreglos para trío y uno para orquesta de cuerdas pulsadas (EnPúa) y trío (Trío Picaporte). En estos arreglos se evidencia el aprendizaje recogido a través de la interpretación de las composiciones y las versiones realizadas por los maestros citados líneas arriba.

Los arreglos de las obras *Despasillo por favor* y *Flor de Romero-Los doce*, recogen todas las facetas interpretativas del tiple (acompañante, melódico, solista y solo). En el arreglo de la *Guabina roja* (trío y orquesta), se buscó, como se ha mencionado, un trabajo orquestal que logre la mixtura de los dos formatos, sin descuidar el protagonismo de cada uno de los roles.

⁵⁹ Se abre la posibilidad de análisis frente a las nacientes orquestas de cuerdas pulsadas en el país, herederas de la Orquesta Nogal como ya se ha mencionado, desde su mirada orquestal. Las estudiantinas o liras se han caracterizado por ser un cuarteto ampliado, es decir, los recursos orquestales se reducen a cuatro instrumentos (dos bandolas, tiple y guitarra).

Para todos ellos también se ha tenido en cuenta el trabajo técnico y escénico (luces y sonido) que permita el equilibrio sonoro y visual. Es de resaltar que este fue un trabajo que contó con la asesoría principal del maestro Germán Posada Estrada y William Posada Estrada, los cuales además de la revisión de los arreglos, aportaron desde su experiencia como compositores, orquestadores, directores e intérpretes.

3.3.3 Acerca de la propuesta escénica

A veces iniciamos nuestros proyectos musicales pasando por obvio aquello que no lo es. Seguro que si preguntamos a los intérpretes que si conocen de su instrumento musical, la gran mayoría responderán de forma inmediata que sí; pero en el momento de profundizar en temas como la región en la que podrían ubicar el micrófono para que, por ejemplo, un flauta traversa suene sin tanto aire o más limpia, o si sabe exactamente cómo su instrumento genera esas notas que se convierten en música, la respuesta empieza a cambiar. Desafortunadamente son pocos los músicos interesados en indagar sobre estos temas, pues la gran mayoría se interesa en las diferentes técnicas de interpretación, o en la forma más práctica de afinación, pero no del funcionamiento de su instrumento, desligándose de dicha responsabilidad y dejando en manos de terceros algo que les corresponde. (Hermida, 2012, p. 27).

La reflexión en torno a lo performático y técnico, permitió descubrir otras posibilidades dentro del campo de la producción musical y escénica; tuvo la asesoría y la producción de T-ARBOL y Audio Técnica, bajo la dirección de Juan Tamayo, Uber Vélez director de Audio-estudio y “Ancas” dirigido por Ana Contreras. Desde esta mirada se organizó todo la temática escénica, set de micrófonos, el guión de luces y efectos de sonido, video, grabación en vivo, fotografías; además, se redefinió el Stageplot y el rider técnico del Trío Picaporte⁶⁰. Estas estrategias le dieron una perspectiva interdisciplinar a la agrupación. Como lo menciona el mismo Luis Fernando Hermida, no solo se trata de tener claros los aspectos interpretativos y musicales, sino que se hace necesario organizar la manera en la que se transmitirá el discurso

⁶⁰Stageplot es la ubicación escénica de la agrupación y el rider es el requerimiento técnico (sonido, luces etc)

musical; es decir, la puesta en escena debe ser clara y acorde a la manera como se ha pensado la música (la parte interpretativa). Al respecto Hermida (2012) dice:

Por lo tanto, se requiere conocer las necesidades técnicas existentes del show de tal forma que se asegure que dicho mensaje no será distorsionado o llegará incompleto, además de tener la total tranquilidad y comodidad en la tarima para poder hacer música. En este punto se debe partir del siguiente concepto: la ingeniería debe estar en función de los requerimientos y necesidades artísticas. Con esto se quiere decir que cualquier idea puede ser desarrollada siempre y cuando se tenga buen acompañamiento de la ingeniería (p. 29).

Este punto nos recuerda entonces el capítulo 2 acerca de las búsquedas escénicas y sonoras (los instrumentos electroacústicos) y que Hermida nos invita a conocer, no sólo desde la parte técnica (para tener claro qué equipos se necesitan) sino para evitar un sobre costo por el uso de equipos innecesarios, y no tener que responder a la pregunta: “¿cuánto más se pida, mejor será la puesta en escena? La respuesta es NO” (Hermida, 2012, p. 29).

En los anexos se deja el StagePlot y el rider técnico de la agrupación, con sus invitados, para la presente propuesta creativa; este fue realizado con Uber Vélez, Ana Contreras y el Trío Picaporte.

3.4 Análisis del bambuco *Dical* de Álvaro Romero Sánchez

El análisis musical es una herramienta que permite al intérprete tener un mayor acercamiento a la obra, al compositor o al arreglista. Además, le permite aprender formas de construir o adaptar una obra. Al respecto Posada (2006) dice:

El análisis musical, desde la sensibilidad y desde la construcción intelectual [...], es de vital importancia a la hora de arreglar y adaptar; para lo cual se requiere de un preconcepto frente al material sonoro, elemento que Aaron Copland sugiere en su texto *Cómo escuchar la Música*, donde analizando por separado los elementos constitutivos de la música, instruye y guía al lector (oyente lego) hacia una audición totalmente activa de la música, y al músico arreglista, a agudizar su sentido auditivo,

de tal manera que contribuya a mejorar su capacidad de análisis, logrando la comprensión sobre la utilización de los elementos de la música, en las diferentes interpretaciones musicales a las que asiste (p. 9).

Con el ánimo de reflexionar un poco sobre una de las obras, la cual es parte del repertorio del presente trabajo de investigación creación, se presenta el análisis comparativo del bambuco *Dical* del maestro Álvaro Romero, propuesta que se genera a través del interés por evidenciar las influencias y desarrollos del tiple dentro del formato del trío andino, tomando aspectos en común como el empirismo de los tiplistas del Trío Morales Pino y de Opus 3 y su desarrollo interpretativo particular.

En este sentido, se presentará a continuación el análisis a partir de tres aspectos: el contexto social, lo musical y el proceso de grabación (posproducción) a partir de la versión del Trío Morales Pino y del trío Opus 3. Esta propuesta de análisis puede alejarse un poco de patrones formales y estructurales que muchos teóricos proponen; por tanto, se presenta más desde la perspectiva del intérprete. Ello es consecuente con la intención del presente trabajo, que más allá de la profundización teórico-musical, busca es el acercamiento de las formas expresivas del tiple dentro del trío andino colombiano.

La música no se puede mirar como un fenómeno aislado a una realidad social y cultural, es decir, “la música por la música, la pureza de la música” y aquel compositor “genio” que no se ha nutrido recíprocamente de lo social para su creación artística. Estos dos aspectos son parte de lo que se ha venido discutiendo desde una mirada antropológica y sociológica de la música, pues “estamos rodeados de música y, tanto si personalmente la valoramos como si no, juega un cierto papel en nuestras vidas. En la medida en que forma plenamente parte del mundo social” (Finnegan, 2002, p.2).

Inicio contextualizando de manera general lo que han significado Álvaro Romero Sánchez y el Trío Morales Pino para el desarrollo de las músicas andinas colombianas, para la identidad nacional (que en su momento fueron los géneros de los andes colombianos), y para los tríos, de los cuales, de alguna manera, hemos heredado el estilo compositivo e interpretativo de

Romero, Diego Estrada y Peregrino Galindo. Resalto como parte de esa herencia los tríos Joyel⁶¹, que menciono en este trabajo, y Opus 3 (del que se realizará el análisis comparativo de la obra de Romero), cuyo director y bandolista Fabián Forero, y su labor como intérprete, compositor y arreglista, es gran medida, el resultado del aporte de Romero y su Trío Morales Pino. Opus 3 muestra otras posibilidades estéticas de la obra de Álvaro Romero y diversas búsquedas sonoras para la bandola, el tiple y la guitarra que permiten generar el continuo desarrollo de estos instrumentos. Al respecto dice Fabián Forero (2014):

Numerosos y diversos han sido mis encuentros a través del tiempo con la música vallecaucana, y especialmente con la de Álvaro Romero Sánchez: de los momentos lúdicos de mis épocas de niño, cuando escuchaba al Trío Morales Pino y jugaba a reproducir con mi bandola tantos efectos y ornamentos como fuera posible –de los que a su música le imprimía Diego Estrada–, hasta los más rigurosos de mi carrera profesional como intérprete, percibí la amplísima perspectiva de lo que la música de aquel maestro representa para el patrimonio cultural colombiano, y aprendí, a través de ella, y como una proyección de sus elementos técnicos y de expresión, el gusto por el estudio de las músicas de la Región andina Colombiana (Fabián Forero en: García, 2014, p. 13),

Resulta imposible escribir una biografía de Álvaro Romero sin mencionar la fructífera carrera propia del Trío Morales Pino (García, 2014, p. 32).

Álvaro Romero Sánchez (Cali, abril de 1909 - Cali, diciembre de 1999). Su forma de componer fue algo novedoso para su época, desde su versatilidad para la creación melódica y armónica, hasta su aporte guitarrístico, asumiendo este instrumento a partir de melodías, es decir, la muy acertada conducción de los bajos⁶², lo que Fernando “el Chino” León describe como “bajetes”, además, imprimiéndole un tinte romántico a sus composiciones. Estos, más

⁶¹ El Trío Joyel realizó una versión del bambuco *Dical* anterior a la versión de Opus 3.

⁶² De alguna manera uno de los referentes para Romero en esta construcción guitarrística, es el Trío de los Hermanos Hernández.

otros insumos⁶³, le permiten al Trío Morales Pino ubicarse como un modelo de alta calidad para las músicas de la región andina colombiana.

Ahora bien, el Trío Morales Pino fue la plataforma en la que Romero desarrolló su obra musical y su vida artística, siendo el fundador (1950) y director de la agrupación hasta los últimos días de su vida. El Trío Morales Pino tuvo como primeros integrantes a Heriberto Sánchez en la bandola (de 16 cuerdas en Bb), Peregrino Galindo en el tiple y Álvaro Romero en la guitarra; para el año de 1958 con la salida de Heriberto Sánchez se integra como bandolista Diego Estrada. Romero mantiene el legado nacionalista de Pedro Morales Pino y sus colegas encargados de desarrollar a finales del siglo XIX y principios del XX el nacionalismo musical a partir de las músicas tradicionales. En este sentido, se encuentran en las composiciones de Romero, como herencia del legado de Morales Pino, principalmente los géneros del pasillo y el bambuco, describiendo en su estructura la forma clásica del minueto que Morales Pino adopta para sus composiciones, es decir, la forma A-B-C, esta última denominada en el minueto como “trío”, y sus respectivas repeticiones. (Esta era la característica estructural de la música de salón del siglo XIX en Colombia).

Para el año de 1961, el Trío Morales Pino es invitado a realizar un concierto en el III Festival folclórico realizado en la ciudad de Ibagué. Es en ese escenario donde se abren las puertas de la industria cultural para la agrupación; esta nueva ruta se traza gracias a su calidad interpretativa y a la invitación del director de Codiscos, David Ocampo para grabar en Medellín dos LP con dicha casa disquera. Estando en Medellín, el trío se contacta con el maestro Luis Uribe Bueno, quien era el director artístico de Sonolux; desde ese momento inician la carrera del trío dentro de la industria de la grabación y la radiodifusión.

La industria fonográfica y la radio en Colombia, adoptan y difunden, hacia mediados del siglo XX las músicas andinas, como lo indica el mismo García Orozco (2014), haciendo cada vez más asequible la distribución de los discos al público en general, impulsando la tan “controvertida” música nacional, aquella que tenía fuertes influencias tradicionales,

⁶³ Desde la bandola, descripción que se realizará más adelante.

populares⁶⁴ y académicas (forma del minueto clásico, música de salón)⁶⁵. “El hecho de desconocer la extensa tradición académica europea en la construcción de la estética nacional traería gran polémica posteriormente en la historia” (García, 2014, p. 31).

Opus 3 se ha convertido en otro importante referente de la música andina colombiana y su formato típico instrumental. Como ya mencionó Fabián Forero, en gran medida hereda la tradición musical de Romero y el Trío Morales Pino. Para la época en la que surge este trío (1994) las músicas andinas colombianas habían pasado a un segundo plano dentro de la industria musical; sin embargo, y como ya se ha mencionado, se venían insertando en la vida académica. De esta forma, surgen nuevos e interesantes aportes para el repertorio de estas músicas, y así lo demuestra Opus 3 bajo la batuta de Fabián Forero Valderrama (Forero es un reconocido bandolista y mandolinista bogotano, quien se forma profesional y musicalmente en la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Javeriana e Instituto Bókkota de Altos Estudios en Tarazona - España). Con Opus 3 realiza tres producciones discográficas. Es de anotar que la primera de ellas *Plectromanía Vol. 1* los lleva a realizar varias giras internacionales por países como India, España, Francia, Italia y Alemania, entre otros. Es decir, Opus 3 se da a la tarea de fortalecer y difundir la “música nacional” desde un ámbito más académico que comercial masivo. Cabe anotar que *Dical* se encuentra en la producción discográfica *Plectromanía Vol. 2*.

En esta parte del trabajo quiero resaltar las similitudes entre el Trío Morales Pino y Opus 3 con relación a sus tiplistas. Ambos eran “empíricos”⁶⁶, es decir, no tenían el conocimiento teórico y académico que sus otros compañeros poseían. No obstante, se destacaron por ser un referente interpretativo y estilístico en el tiple. El aporte desde el tiple de José Luis Martínez es muy notorio en Opus 3, asumiendo en ocasiones la melodía principal; esto se debe en gran medida a su faceta de tiple solista muy característica en la región de los

⁶⁴ Popular en el sentido de ser una práctica del pueblo, y también, como lo indica Canclini, popular por ser música de distribución y consumo masivo “para la época”.

⁶⁵ Pese a sus grandes contradictores como Uribe Holguín y Gonzalo Vidal, algunos compositores y músicos de la mano de Romero también se dieron a la tarea de recrear y difundir el repertorio nacional.

⁶⁶ La mezcla entre lo académico y lo empírico es una característica musical y estilística que une a los dos tríos.

Santanderes de donde es oriundo⁶⁷, generando en el caso de *Dical* variaciones melódicas y diálogos contrapuntísticos entre los tres instrumentos, como se verá más adelante.

Análisis musical

Sobre las dos versiones del bambuco *Dical*, a partir de tres aspectos básicos:

- a) Análisis de la forma
- b) Análisis armónico y rítmico
- c) Análisis melódico

Sobre la forma

Es interesante la descripción de Manuel García (2014) de cómo la estética musical de los géneros de la zona andina colombiana son en gran medida una herencia del repertorio de salón del siglo XIX, siendo más común para este tipo de música decimonónica la forma binaria con varias secciones repetidas. Como se ha mencionado, Pedro Morales Pino es quien estandariza la forma ternaria de trío, muy al estilo del minueto clásico. Continuando con la tradición de Morales Pino, Álvaro Romero Sánchez recoge esta forma para sus composiciones.

3.4.1 Trío Morales Pino

Análisis de la forma (Bambuco <i>Dical</i>, versión Trío Morales Pino)						
Sección	Intro	AA	BB	A	CC	Coda
Nº de compases	7	17x2	17x2	17	16x2	5
Tonalidad	Am	Am	A	Am	F	F

Tabla 2. Análisis *Dical*. Versión Trío Morales Pino. Elaboración propia

⁶⁷ La manera interpretativa del tiple en esta región colombiana se da desde lo melódico. Se utiliza como recurso para su ejecución el plectro o pluma, y esporádicamente, una cuchilla de afeitarse, como parte de la tradición santandereana.

Análisis armónico y rítmico

Lo armónico: Introducción. Esta se basa en una cadencia frigía sobre Am (i-VII-VI-V) terminando la frase en el acorde de dominante.

The musical score is arranged in three staves: Bandola (top), Tiple (middle), and Guitarra (bottom). The time signature is 6/8. The Bandola staff begins with a rest followed by a melodic line starting on a sharp (F#) and moving through a Phrygian cadence: i (Am), VII (G7), VI (F), and V (E7), ending on i (Am). The Tiple and Guitarra staves provide harmonic accompaniment with chords corresponding to the cadence: i, VII, VI, V, and i. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the beginning and *mp* (mezzo-piano) for the end. The text "Cadencia frigía." is written above the Tiple staff.

Ejemplo 1: Introducción, cadencia Frigia. Elaboración propia

En la sección “A” (en Am) se encuentran la relación armónica constante de Dominante tónica y tonización de la subdominante.

En la sección “B” hay un cambio de tonalidad al relativo paralelo mayor de Am. Utilizando el mismo recurso armónico de la parte “A” (I, IV y V) con una dominante (V7/ii), un paso a la subdominante armónica⁶⁸ (iv) y D/D (dominante de la dominante).

⁶⁸ Es esta una de las posibilidades armónicas que Romero adopta del romanticismo (alteración del sexto grado), recordando lo citado líneas arriba en la que se menciona el tinte romántico en sus obras.

2 Dical

B

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Trío

D.S. al trío y coda

Ejemplo 2: Parte B. Elaboración propia

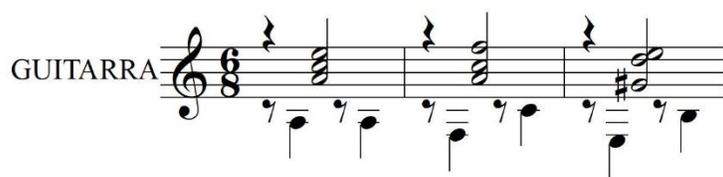
La sección “C” y la coda van al sexto grado de Am, utilizando como recursos la semicadencia y tonizando al relativo menor de la nueva tonalidad (F). (Ver Ejemplo 3). En este ejemplo utilizo el cifrado anglosajón o americano, como otra posibilidad de análisis y notación armónica). También, se puede evidenciar una semicadencia en los 4 últimos compases de esta sección (Ver Ejemplo 4).

Ejemplo 3. Parte C sexto grado de Am. Elaboración propia

Ejemplo 4. Semicadencia. Elaboración propia

Lo rítmico: Es importante señalar que el manuscrito original indica la métrica a 3/4, sin embargo, la sensación armónica del 3/4 en la que el acorde se anticipa no se da en esta obra, esto visto desde la métrica en 6/8. (Ver ejemplo 5 el cual indica una posible escritura de la armonía anticipada); aunque, la rítmica de la guitarra mantiene la sensación del 3/4 sin anticipar la armonía, esto se debe a la entrada del bajo (Ver Ejemplo 6).

Ejemplo 5. Métrica en 6/8 adelantando la armonía. Elaboración propia



Ejemplo 6. Entrada rítmica a partir de los bajos. Elaboración propia

En el tiple es constante el ritmo básico del bambuco, presentando en algunos momentos el ictus o “hipo” (silencio de corchea) (Ver Ejemplo 7). Sin embargo, el aporte de Galindo desde el tiple, brinda estabilidad⁶⁹ al trío y cumple ese papel ritmo-armónico muy importante para que la guitarra y la bandola puedan realizar sus “juegos” contrapuntísticos y ornamentales. Al respecto señala Rendón citando a Octavio Marulanda.

El golpe armónico de la ‘quinta’ y la ‘sexta’ de la guitarra, dado por el maestro Romero, se vigorizó con tersura, adquiriendo una categoría especial. Lo mismo puede decirse del tiple a cargo de Peregrino Galindo, cuyo ‘rasgueo’ no tenía paralelo entre los intérpretes del tiple en aquel momento (Marulanda en: Rendón, 2017, p. 4).

Ejemplo 7. Rítmica del tiple. Elaboración propia

En general, el patrón rítmico de la guitarra (cuando no está haciendo los “bajetes”) y el tiple son constantes en esta versión del Trío Morales Pino (ver ejemplos 8 y 9).

⁶⁹ Desde su manera de realizar el ritmo del bambuco, en ocasiones con el silencio de corchea, haciendo un rasgueo en la segunda y/o tercera corchea; y en la mayoría de los casos marcando las 6 corcheas. Es decir, un ritmo constante que ofrece la mencionada estabilidad.



Ejemplo 8. Patrón rítmico del tiple. Elaboración propia



Ejemplo 9. Patrón rítmico de la guitarra. Elaboración propia

Análisis melódico: Las frases son “simétricas” en toda la obra, en el sentido de pregunta respuesta (ver ejemplo 10); las semifrases son asimétricas. Al respecto García (2014) dice:

La tendencia general en la estructura de pasillos y bambucos en Álvaro Romero, y de la gran mayoría de los compositores andinos, es que cada sección se divida en dos frases, cada frase en dos periodos, y cada periodo en dos subperiodos. Sin embargo, no necesariamente cada uno de estos es simétrico, especialmente en las subdivisiones del periodo (p. 40).

Cabe señalar la forma en la que Manuel García Orozco da otra posibilidad de análisis diferente a la de Julio Bas (1947); este último nos indica un análisis de la forma musical de mayor a menor escala (periodo, frases y semifrases); para García esta escala la presenta de la siguiente manera: sección, frase, periodo y subperiodo. Es importante indicar en este ítem, el aporte melódico y contrapuntístico que Romero hace desde los bajos de la guitarra donde es notoria la melodía en la sección “A” en forma de pregunta respuesta entre el bajo de la guitarra y la bandola (Ver Ejemplo 11); y en general en toda la obra Romero resalta el papel melódico de la guitarra.

Example 10 is a musical score for three instruments: Bnd. (Bandola), Tpl. (Tambora), and Gtr. (Guitar). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 35. The second system starts at measure 36 and ends at measure 70. The Bnd. part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Tpl. part is written in treble clef with a key signature of three sharps. The Gtr. part is written in treble clef with a key signature of three sharps. The score includes annotations for 'Frase' (phrase) and 'Semifrase' (half-phrase). In the first system, the Bnd. part is annotated with 'Frase' above the first two measures and 'Semifrase' below the first and second measures. In the second system, the Bnd. part is annotated with 'Frase' above the first two measures and 'Semifrase' below the first and second measures. The Tpl. part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The Gtr. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Ejemplo 10. Estructura de la obra. Elaboración propia.

Example 11 is a musical score for three instruments: Bnd. (Bandola), Tpl. (Tambora), and Gtr. (Guitar). The score starts at measure 20. The Bnd. part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Tpl. part is written in treble clef with a key signature of three sharps. The Gtr. part is written in treble clef with a key signature of three sharps. The score includes arrows indicating interaction between the Bnd. and Gtr. parts. In the first measure, an arrow points from the Bnd. part to the Gtr. part. In the second measure, an arrow points from the Gtr. part to the Bnd. part. The Tpl. part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The Bnd. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The Gtr. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Ejemplo 11. Preguntas - respuesta entre la bandola y guitarra. Elaboración propia

3.4.2 Trío Opus 3

Análisis de la forma (Bambuco <i>Dical</i> , versión Trío Opus 3)											
Sección	Intro	AA	BB	A	CC (Trío)	Puente del tiple V/iii (E7/Am)	A	B	A	C	Coda
N° de compases	7	17x2	17x2	17	16x2	1	17	17	17	16	7
Tonalidad	Am	Am	A	Am	F	E7	Am	A	Am	F	F

Tabla 3. Análisis *Dical*. Versión Trío opus 3. Elaboración propia

Análisis armónico y Rítmico

El análisis armónico en esta versión es similar al anterior, por ello no me detendré en este ítem.

Análisis melódico: En esta versión los tres instrumentos inician con un *tutti* melódico a tres voces en *pizzicato*, continuando el tiple con la melodía principal y en la bandola con el recurso de los armónicos (Ver Ejemplo 12). Es decir, se generan desde la instrumentación variados recursos y efectos que marcan una interesante diferencia con la versión del Trío Morales Pino.

♩ = 140

Bandola

Tiple

Guitarra

♩ = 180

Bnd.

Tpl.

Gtr.

7

Contrapunto

Arm.

A %

Ejemplo 12. Introducción. Elaboración propia

En todas las repeticiones se intercambia la melodía principal entre la bandola y el tiple a manera de variación; es decir, al tener la melodía principal intercalada tiple-bandola se generan timbres y contrapuntos que dan variedad a las repeticiones; la guitarra se resalta por la conducción melódica de los bajos de manera más constante con relación a la manera que Romero usaba (Ver Ejemplo 13). En toda la obra se destaca el uso de contrapunto cromático (Ver Ejemplos 12, 13 y 14).

11 $\text{\textcircled{S}}$

Bnd.

Tpl.

Gtr.

16

Cromatismo

Cromatismo

Guitarra mas "bajística"

Ejemplo 13. Rol del bajo en la guitarra. Elaboración propia

71 $\text{\textcircled{S}}$

Bnd.

Tpl.

Gtr.

F F G7 G7

Contrapunto

Contrapunto

Ejemplo 14. Contra punto cromático. Elaboración propia

3.4.3 Análisis comparativo de espectrograma

Como indica el mismo Sammartino (2015) quien propone un análisis de los fenómenos sonoros y acústicos de la obra a partir de gráficos que pueden servir de referentes para entender cambios de tempo, diferentes estilos interpretativos de una misma obra y el proceso de grabación,

Si en lugar de una partitura nuestro analista tuviera sobre su escritorio una pila de CD con diferentes versiones de, digamos, La Canción de la Tierra de Gustav Mahler, y estuviera interesado en estudiar cuestiones tan interesantes como el manejo de los tempi de los diferentes directores, o las características de la emisión vocal de los cantantes, o la evolución del timbre orquestal a lo largo de varias décadas, o la resultante sonora como fruto de los recursos técnicos utilizados en la consola de grabación (Sammartino, 2015, p. 28),

Presentaré entonces una revisión breve, a partir de los espectrogramas (imágenes) señaladas para esta sección del presente trabajo, observando y analizando el proceso de grabación, mediante el software RX6⁷⁰. Además de servir como apoyo para la transcripción, la herramienta RX6 muestra en buena medida el proceso de posproducción de las versiones (Ver Gráficos 6 y 7), donde se observa claramente la saturación y master de la versión de Opus 3 (Gráfico 7) logrando evidenciar el exceso de volumen, no solo desde el gráfico sino, además, desde el audio.

Cabe anotar, que a partir de la década de los 90, como lo menciona el mismo Márquez (2011) se vive en la industria de la grabación lo que se le llama la “guerra del volumen”, tocando la estética de las músicas andinas colombianas, pese a estar por fuera de los intereses de la industria, viéndose afectadas (dinámicas y fraseos, entre otras) por dicha “guerra” en el proceso de posproducción discográfica⁷¹.

⁷⁰ Aclaro que no soy experto en el tema de grabación.

⁷¹ Al respecto el artículo de internet realizado por Marina Maeso amplía un poco más (ver cibergrafía).

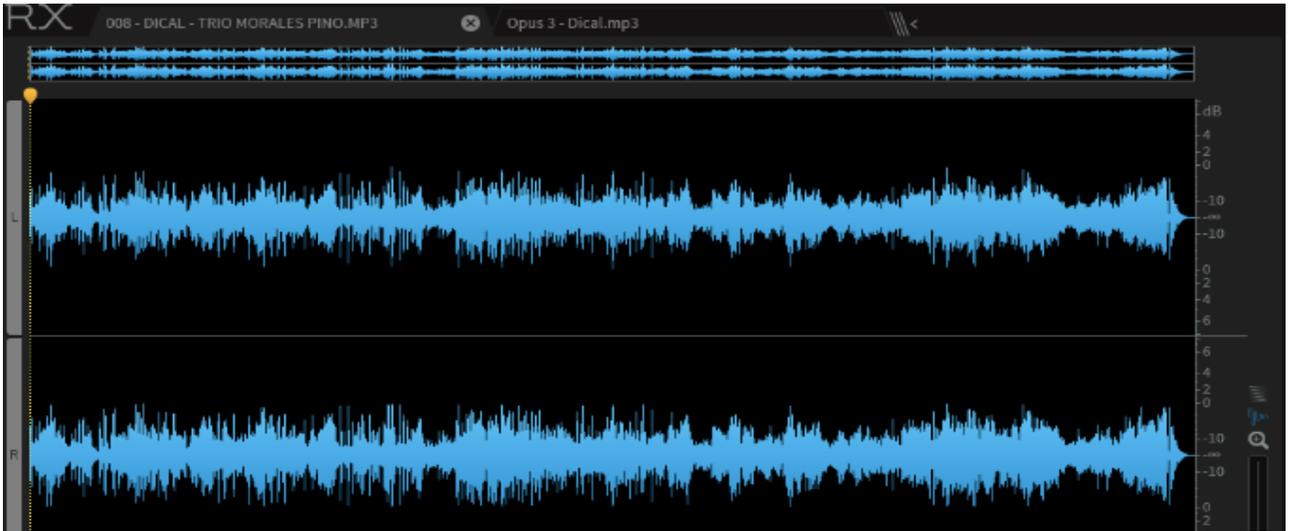


Gráfico 6: Espectrograma grabación Trío Morales Pino. Elaboración propia

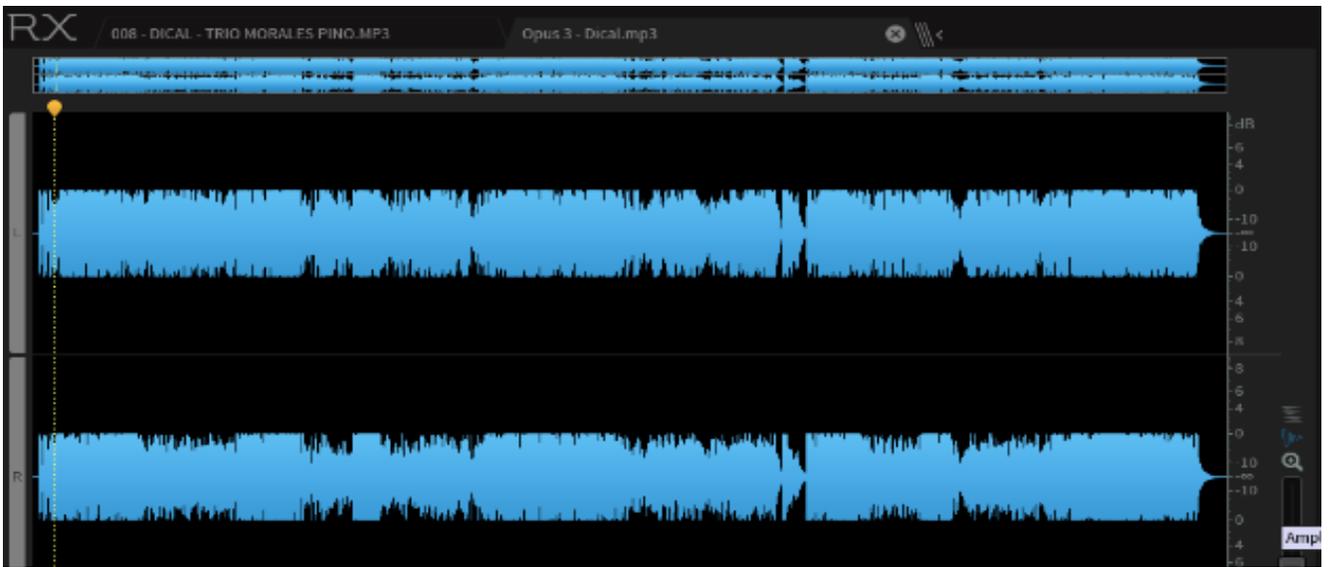


Gráfico 7: Espectrograma grabación Opus 3. Elaboración propia

Para el caso del Trío Morales Pino, muy probablemente por las condiciones tecnológicas de la época se puede evidenciar (Gráfico 6) desde menos master (mezcla) y cero de compresión; desde el audio, la obra se escucha un poco menos saturada de volumen, con una sonoridad brillante en relación con la de Opus 3. Además, algo muy particular es la afinación de esta versión, aparentemente medio tono abajo o en La 435; puede ser este un fenómeno que se da

desde la grabación, o probablemente sea la afinación que el Trío Morales Pino asumió en algunos de los momentos de su desarrollo musical.

CONCLUSIONES

(...) Por ello puedo explicar de otro modo esa convicción de los indios: nosotros en la selva necesitamos armaduras, cascos, viseras y miles de cuidados, para protegernos de los insectos, de las plagas, de las aguas y del aire. Vemos amenazas en todo: serpientes, peces, púas del tronco de los árboles, ponzoña de las orugas vellosas, y hasta en el color diminuto de los sapos de los estanques; pero a la vez comprobamos que los indios se mueven desnudos por esa misma selva, se lanzan a sus ríos devoradores y salen intactos de ellos, parecen tener el secreto para que la selva los respete y los salve (Ospina, 2008, p 58).

La Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe se convierte en una de las posibilidades para reflexionar acerca de lo que significa este increíble y variado rincón de nuestro planeta, que hoy más que nunca merece un reconocimiento y toma de conciencia de lo que nos ofrece; no solo desde un hecho musical, cultural y social, sino además, su naturaleza, ese pródigo y deslumbrante entorno que atemorizó los proyectos coloniales de modernidad y que hoy se convierte en una enemiga del ser “humano moderno” que la habita, destruyéndola o vendiéndola al mejor postor.

Latinoamérica es un paraíso, insiste Ospina (2012), pero al no habitarlo, al pretender ser más europeos o norte americanos, al negarnos las posibilidades que nos ofrece este maravilloso lugar, morimos de indignancia de pobreza y desigualdad. Es así como nuestros “líderes” nunca se han sentido colombianos, y se toman el atrevimiento de negociar y vender nuestras riquezas, negando en este sentido nuestra cultura mestiza. Por ello, este espacio académico es una oportunidad para mirar a América desde lo local a lo global (mirarla desde adentro) y desde esta perspectiva, mostrarla al resto del mundo como el paraíso que hasta hoy es.

La música latinoamericana lleva en su interior la historia de nuestros antepasados indígenas, negros y blancos; por ello, como ya se ha mencionado, se puede encontrar desde una invención de Bach y un concierto de Vivaldi, es decir los compositores europeos, hasta aquellos que también influenciaron a nuestros compositores e intérpretes, desde los ritmos andinos de bandolas, tiples y guitarras; ni qué decir del rock, el jazz, el pop que permean las músicas de los andes colombianos del siglo XXI; o los bambucos sureños con su tinte indígena y “melancólico” como nos lo recuerda Hernández (2014). Es en este sentido, nuestra

música el reflejo de esa diversidad natural que constituye a América latina, con climas, plantas, animales, ríos, mares tan múltiples como los ritmos, los instrumentos, las letras que identifican el sonido latinoamericano y caribeño, pero que al mismo tiempo se convierten en una sola voz, en un solo pueblo, en una sola nación.

Con todo, este proyecto me ha permitido pensar y replantear la forma cómo he venido construyendo mi quehacer como docente, músico, intérprete e investigador. Permitiendo de esta manera, contribuir al desarrollo del tiple, y del Trío Picaporte como proyecto personal; acariciando otras posibilidades estéticas e interdisciplinarias para el trío típico instrumental andino colombiano. Desde la reflexión sobre aquellas influencias europeas en nuestras músicas, surgen dos perspectivas: lo que permanece y lo que se rompe o se desliga. Son entonces lo escénico y lo musical el centro de atención; lo primero es una ruptura que se plantea por parte del Trío Picaporte; lo segundo, es ese componente interpretativo y discursivo que media en la continuidad musical de la agrupación.

El Trío Picaporte después de muchos años de trabajo, genera síntesis y propone nuevas miradas y formas de expresión que se consolidan en un estilo. Además, se evidencia un factor protagónico desde lo interpretativo y la circulación musical.

También cabe mencionar, la reflexión que se ha dado durante este proyecto de maestría no sólo en lo concerniente a los medios masivos y la forma de reunión de las personas, en sus relaciones sociales y sus interacciones, sino a las redes y a los espacios de circulación de estas músicas, cuyos cambios las han obligado a acomodarse a estas realidades.

A manera de coda

En esencia, son dos aspectos que se evidencian en este trabajo: uno desde lo musical, los tríos andinos colombianos y el cómo el tiple se ha desarrollado dentro de este formato; el segundo, aspectos culturales y sociales de lo que fue y ha sido Latinoamérica como una unidad (musical - social - cultural). Se hace necesario entonces, cuando se trate del estudio musical, especialmente de Latinoamérica, mirar sus profundas raíces culturales, sociales y políticas para poder dar cuenta del porqué se hace, se transforman o quizás desaparecen ciertas prácticas musicales.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Arenas Monsalve, E. (2009). “El precio de la pureza de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos mestizos”. En: *Pensamiento, palabra y obra*, (1). s.n.p.p.
- Bas. J. (1947), *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi.
- Bernal, M. (9 de noviembre, 2018) Comunicación personal.
- Blacking, J. (2006). “¿Hay música en el hombre?”. En: *Música Alianza*, Madrid.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- Cobo Plata, H. J. (2010). “Configuración de género música andina colombiana en el Festival Mono Núñez”. [Tesis de maestría]. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- De la Torre Peláez, J. F. (2012). “La Guitarra eléctrica, y su lugar en la música contemporánea. Tecnología, electrónica e informática y las nuevas posibilidades sonoras que ofrecen en el campo de la interpretación guitarrística. Obras de música contemporánea que incorporan la guitarra eléctrica”. [Tesis de grado]. Málaga.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y Práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Duque, E. A. (2000). “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”. En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (6), 168-182.
- Finnegan, R. (2002) “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. Antropología” (15-16), 9-32 En: *Revista transcultural de música*. Barcelona, Sibetrans.
- García Canclini, N. (1987). “Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” (17), 6-11. En: *Revista Diálogos de la Comunicación*, s.n.p.p.

- García Orozco, M. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumental. Estudio y análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Gonzáles, J. P. (1996). “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance” En: *Revista Musical Chilena Año 1*. N° 185 pp 22-37.
- Gonzáles, J. P. (2013). *Pensar la música desde américa latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- Hemsey De Ganinza, V. y Kesselman, S. (2003) *Música e utonía. El cuerpo en estado de artes*. s.l., Lumen.
- Hermida Cadena, L. F (2012). “Sonido y requerimientos técnicos”. En: *Manual para creación de portafolios musicales*. Bogotá, Poliedro.
- Hernández Salgar, Ó. (2012). “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. En: *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7, No 1, pp. 39-77.
- Hernández Salgar, Ó. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera, E. (2015) “Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo XX y primeras décadas del XXI desde una perspectiva poscolonial”. En: *Pauta* 32 (135), pp. 44-57.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, Fondo de Cultura económica.
- León Rengifo, L.F (2003) *La música instrumental andina colombiana 1900 - 1950*. Bogotá, Uniandes.
- Londoño Fernández, M. E. y Tobón Restrepo, A. (2004). “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”. *Artes: La Revista*, 7(4), 44–68. Medellín, Universidad de Antioquia.

- López Cano, R. (14 de marzo de 2019). “La música cuenta” (Conferencia). Medellín, Universidad de Antioquia.
- López Gil, G. A.; Tobón Restrepo, A; Rendón Tangarife, G. A; Rendón Marín, H. V; y Mora Ángel, F; Cortés Pulgarín, M. T. (2014). *Cuerdas Vivas, utopías de la bandola, tiples y guitarras en Antioquia*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- López Gil, G. A; Tobón Restrepo, A; Rendón Tangarife, G. A; Rendón Marín, H. V; y Mora Ángel, F. (2015). “*Enclavijadas, diálogos y confluencias de las cuerdas andinas tradicionales en Antioquia 1979-2012*”. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Luján Zapata, W. F. (2017), “7 Obras para Tiple Solo. Obra ganadora de los Premios de Cultura Ciudad de Itagüí 2017”. Itagüí. Antioquia.
- Madrid, A. (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. En: *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13). s.n.p.p.
- Márquez, I. (2011). "La guerra del volumen: música y escucha en la era digital". *CIC. En: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16. Madrid.
- Martínez Roger, Á. (2000). “Appia: Un visionario viviente”. En: *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. En: *Opera*, No 7, p. 69-84. Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- Montenegro Herrera, J. E. (2016) *Bandola, tiple y guitarra en movimiento obras originales para trío típico* [Tesis de maestría]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Mora Ángel, F. (2018, 12 de noviembre). Comunicación personal.
- Mora, F. (2015). “¿Cómo convertir el ‘saber sabio’ de nuestros músicos en ‘conocimiento enseñable’ para la formación en cordófonos andinos colombianos?” En: Rendón Marín, H. V. y Tobón Restrepo, A. (Ed.). (2015) *Toques y Retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerdas tradicionales andinas de Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia.

- Olarte Rendón, Paulo Andrés (2016). “Caracterización de los procesos de transmisión del Tiple colombiano en tres contextos de aprendizaje no formal” [Tesis de maestría]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Olsen, D. A. y Sheehy, D. E. (ed.) (1988) .*The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2: South America, Mexico, Central America, And the Caribbean*. New York, Garland Publishing.
- Onj, W. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York: Routledge.
- Ospina, W. (2008). *El país de la canela*. Bogotá, De bolsillo.
- Ospina, W. (2008). *¿Dónde está la franja amarilla?*. s.l, Colección milenio.
- Ospina, W. (2012). *Las auroras de sangre*. Bogotá, Mondadori.
- Ospina, W. (2015). *América mestiza*. Bogotá. Random House.
- Posada Estrada, G. A. (2006). *La bandola andina colombiana, exploración de recursos y posibilidades técnicas e interpretativas, aplicados en 10 Obras Musicales* [Tesis de pregrado]. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Puerta Zuluaga, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá, AMP damel.
- Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Lander, E. *La colonialidad de poder: Eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos aires: Faces/UCV.
- Rendón Marín, H. V. (2009). *De Liras a Cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia.
- Rendón Marín, H. V.; Tobón Restrepo, A. (2015). *Toques y Retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerdas tradicionales andinas de Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Rendón Marín, H. y Tobón Restrepo, A. (2012). *Tiple-Bandola, discurso sobre grafías para cordófonos colombianos*. Medellín, Universidad de Antioquia.

- Rendón Tangarife, G. (2015). “El Trío de cuerdas andinas colombianas, sus lenguajes compositivos y una nueva propuesta creativa”. [Tesis de maestría]. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Rendón Tangarife, G. (2017). “La música para trío de cuerdas andinas colombianas” (1954-2013). En: *Artes la revista* 1. Encuentros, 15(3), 186-197. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Renjifo Romero, G. A. (2015). “Reflexiones sobre mi relación con el tiple” En: Rendón Marín, Héctor Vidal y Tobón Restrepo, Alejandro (ed.). *Toques y Retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerdas tradicionales andinas de Colombia* Medellín, Universidad de Antioquia.
- Ricón, J. (2017, 08 de diciembre). Comunicación personal.
- Rodríguez, S. E. y Guarín Zapata, N. (2014). “Introducción a la acústica de la bandola andina colombiana”. En: *Ricercare. N° 1, enero-junio*. Medellín, Universidad EAFIT.
- Salas Marino, V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Madrid, Vision Net.
- Sammartino, F. (2015). *Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical*. Argentina, Universidad Nacional de Córdoba.
- Sans, J. F. “Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX”. En: *El álbum de Pablo Hilario Giménez*. s.n.p.
- Santafé Villamizar, O. O. (2016). “La escuela del Tiple en Colombia. Encuentros y desencuentros de una comunidad de Práctica pedagógico–musical” [Tesis de maestría]. Bogotá, Universidad Pedagógica.
- Santafé, O. (2019, 28 de abril). Comunicación personal.
- Santamaría Delgado, C. (2007). “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”. En: *Latin American Music Review*, 28(1), 1-23.

Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, Rocolas y Radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Medellín, Universidad de Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.

Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombinas, versiones de Jesús Zapara Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Trío Picaporte (2018). Brochure. Elaboración propia. Medellín.

Vermes, M. (2011) “Aquí y allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera república”. En: *Boletín Música*, vol. 29, p. 11.

Waisman, L. (2014). Haciendo un balance: “¿existe una musicología iberoamericana?”. En: *IMUC Resonancia N° 15*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cibergrafía

Trío Morales Pino (2011). El parrandista <https://www.youtube.com/watch?v=de-Uo9O1aic> (consulta 6 de abril 2018).

Opus 3 (2017). Dical. <https://www.youtube.com/watch?v=2ID272iLojs> (consulta 2 de mayo de 2018).

Trio Morales Pino (2017). Dical <https://www.youtube.com/watch?v=ekerZqZ65b4> (consulta 2 de mayo de 2018).

Trio Joyel (2012). Dical <https://www.youtube.com/watch?v=C3dYntLsyUs> (consulta 2 de mayo de 2018).

Maesso, M. (2017). “La guerra del volumen”. Recuperado de <http://www.notodo.com/la-guerra-del-volumen> (consulta 28 de mayo de 2018).

Palos y Cuerdas (2015). “De algún modo” <https://www.youtube.com/watch?v=Abu1kFNnZyc> (consulta 7 abril del 2018).

III Festival Internacional Latinoamérica de Concierto. Trío Instrumental Palosanto. Colombia (2013). Sin título. <https://www.youtube.com/watch?v=r2B-6tHdG7c> (Consulta 8 de abril de 2019).

Expedición sonora clip (2012). “El tiple” https://www.youtube.com/watch?v=j_EpzGt775o (consulta 8 de mayo de 2019)

Ramón Contreras, luthier (2012). “El tiple tachireense”. <https://www.youtube.com/watch?v=NzSfyel53M> (consulta 25 de mayo de 2019).

Carlos Quintero (2019). “Invención # 8 J.S Bach.

<https://www.facebook.com/car100711/videos/462492474320942/uzpfcstcyndqynza1mtoxmde1nzq1mze3mjk5nzalmg/> (consulta 3 de junio de 2019).

Trío Instrumental Colombiano (2015). “Gloria Beatriz” <https://www.youtube.com/watch?v=eZTS1aCPXC4> (Consultado 12 de enero del 2018)

Discografía

Sonolux. (1957). *Tiplecito de mi vida*. Gonzalo Hernández. (Grabación sonora). Medellín.

Trío Picaporte. (2016). *Una Acuarela a Jesús Zapata Builes*. (Grabación sonora). Medellín, Alcaldía de Medellín.

Trío Picaporte. (2017). *10 Pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo*. (Grabación sonora). Medellín.

Opus 3 (1996). *Plectromanía II*. (Grabación sonora). Bogotá.

Trío Morales Pino. (s.f). (Grabación sonora). Medellín, Funmúsica.

Trío Instrumental Colombiano. (2002). *Sin fronteras*. (Grabación sonora). Medellín, Universidad de Antioquia

Trío Instrumental Colombiano. (2003). *De los Andes*. (Grabación sonora). Medellín, Universidad de Antioquia.

3 – 2 – 1 Trío (2016) *Por si acaso*. (Grabación sonora). Medellín

1ra pizz. -----
2da Metálico

20

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p

f

G G Am7 D7 G Em F#m7(b5)

D.S. al Coda **C** \oplus

27

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

B7 Em Em

34

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Gm Gm Cm Cm D7 A dim Gm

41

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Gm Gm Gm Cm Cm Gm D7

48

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Gm Gm Gm Cm D7

C'

55

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Cm Gm Gm Gm Cm Cm

62 **D.C. al Fine**

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Gm D7 Gm

El Parrandista

(Bambuco)

Perigrino Galindo Rivas
Versión Trío Morales Pino
Transcripción: Wilson Luján Zapata

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The first system begins with a repeat sign and a double bar line. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 14 and includes first and second endings. The Bandola part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The Tiple part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Guitarra part provides a bass line with chords and single notes, often using a 'palmado' technique. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

21

Bnd.

Tpl.

Gtr.

28

Bnd.

Tpl.

Gtr.

1.

2.

35

Bnd.

Tpl.

Gtr.

42

Bnd.

Tpl.

Gtr.

48

Bnd.

Tpl.

Gtr.

1.

2.

D.S. al Coda

54

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Acuarela (Pasillo)

Score

Adolfo Mejía Navarro

Versión: Jesús Zapata Builes

Trío Picaporte

Transcripción: William Posada Estrada

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Allegretto*. The score begins with a first ending bracket for measures 1-4, marked *p*. The second system starts at measure 8, with the Tiple and Guitarra parts marked *p*. The Guitarra part includes chord markings *Dm* and *C*. The third system starts at measure 16, with the Bandola and Tiple parts marked *p* and the Guitarra part marked *mf*. Crescendo markings (*Cresc.*) are placed at the end of the first and second systems. The score concludes with a final chord in the Bandola part.

23

Band.

Tpl.

Gtr.

31

Band.

Tpl.

Gtr.

38

Band.

Tpl.

Gtr.

ACUARELA

45

Band. *ff* *Rall.* *f A tempo*

Tpl. *ff*

Gtr. *ff*

52

Band.

Tpl. *Cresc.*

Gtr. *p* *p* *Cresc.*

C

Em7

A^b7

Dm7

60

Band. *p*

Tpl. *p*

Gtr. *Cresc.*

68 *arm*

Band. *p*

Tpl. *p* *p*

Gtr. *mf*

Detailed description: This system covers measures 68 to 74. The Band part starts with a whole rest in measure 68, then plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *p*. The Tpl. part also has a whole rest in measure 68, then plays a similar melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *p*. The Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. A bracket labeled *arm* spans measures 69 through 74.

75

Band. *p* *Cresc.* *f* *p*

Tpl. *p* *Cresc.* *f* *p*

Gtr. *p* *Cresc.* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 75 to 82. The Band part plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *p*, *Cresc.*, *f*, and *p*. The Tpl. part plays a similar melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *p*, *Cresc.*, *f*, and *p*. The Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*, *Cresc.*, *f*, and *p*. A bracket spans measures 75 through 82.

83 *Trio*

Band. *f* *f*

Tpl. *f* *f*

Gtr. *Trio* C7 C7 F

Detailed description: This system covers measures 83 to 89. The Band part plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *f*, *f*. The Tpl. part plays a similar melodic line with eighth notes and quarter notes, marked *f*, *f*. The Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *Trio*, C7, C7, F. A double bar line is present at the end of measure 86.

90

Band. *mf* *f*

Tpl. *mf* *f*

Gtr. *mf*

C7 C7 F F C7 C7 F

97

Band. *ff*

Tpl. *ff*

Gtr. *ff* *f*

C7 C7

104

Band. *mf* *f*

Tpl. *mf* *f*

Gtr. *mf* *f*

F

110 *Pesante e cresc.*

Band.

Tpl.

Gtr.

mf

Rit.

Cresc.

G7 B \flat 7 Dm B \flat 7 G7

117 **Allegretto**

Band.

Tpl.

Gtr.

p

Allegretto

p

Allegretto

p

121

Band.

Tpl.

Gtr.

Cresc.

p

Cresc.

p

Cresc.

Dm

ACUARELA

127

Band. *Cresc.*

Tpl. *Cresc.*

Gtr. *Cresc.*

Dm

133

Band. *p*

Tpl. *p*

Gtr. *mf*

141

Band. *p Cresc.* *f* *p* *Fine*

Tpl. *p Cresc.* *f* *p* *Fine*

Gtr. *p* *Cresc.* *f* *p* *Fine*

Caña brava (Bambuco)

León Cardona García
Arreglo: Germán Posada EStrada 2018

The musical score is arranged for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. It is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems, each containing three staves.

System 1 (Measures 1-8):
- **Bandola:** Starts with a whole rest, then plays a melodic line starting at measure 5 with a *mf* dynamic.
- **Tiple:** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 1 with a *f* dynamic, then *dim.* and *mf*. Includes a triplet in measure 7 and a circled '2' in measure 8.
- **Guitarra:** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 1 with a *f* dynamic, then *dim.* and *mf*.
- **Chords:** B7 is indicated in measure 7.

System 2 (Measures 9-16):
- **Bandola:** Continues the melodic line with dynamics *p* and *f*.
- **Tiple:** Continues the rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *ritmo*.
- **Guitarra:** Continues the rhythmic accompaniment with a *p* dynamic.
- **Chords:** Am7, D9, Gmaj7, and C7 are indicated in measures 12-15.

System 3 (Measures 17-24):
- **Bandola:** Continues the melodic line with dynamics *ff* and *p*. Includes a *pizz.* marking in measure 18 and a circled 'A' above measure 20.
- **Tiple:** Continues the rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *p*. Includes *met.* and *nat.* markings.
- **Guitarra:** Continues the rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *p*. Includes *met.* and *pizz.* markings.
- **Chords:** C#° and F#7 are indicated in measures 17-18.

25

Bnd.

Tpl.

Gtr.

nat.

pizz.

nat.

nat.

f

33

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Fine

B

mf

mf

41

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf

f

f

f

49

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p *f* *f* *pp* *f*

1. 2.

C pizz. nat.

57

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p *f* *p* *f*

Dm met. sul t. Gm7 C9

65

Bnd.

Tpl.

Gtr.

F Bb9 Em7 Eb° Dm7 C Am C°

pp *f*

D

73

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p *mf* *f*

Dm7 A7 Dm7 G7

81

Bnd.

Tpl.

Gtr.

pp *pp* *pp*

Em Eb° Dm7 D°

Em Eb° Dm7 D° G7 C

pizz.

89

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p

Am7 D9

Am7 D9

met.

97

Bnd. *f* *p* *f* *p* *f* *p* sul t.

Tpl. Gmaj7 G6 C#[∞] F#7 C9 *f*

Gtr. Gmaj7 *f* *p* *f* *p*

105

Bnd. *pp* nat.

Tpl. *p* met.

Gtr. *pp*

113

Bnd. *f* *ff* D.S. al Fine

Tpl. F#[∞] B7 *ff*

Gtr. *f* *ff*

Score

Lola (Bambuco)

Élkin Pérez Álvarez
Adaptación para trío:
William Posada Estrada

$\text{♩} = 50$
Intro.

Bandola

Muy expresivo
y rubato.
Intro.

Tiple

Intro.

Guitarra

$\text{♩} = 100$

Band.

E7 G#dim7 Am A7 C#dim Dm Dm7 Dm6 Am

Tpl.

Gtr.

12

Band.

Dm B7 F7 E E7 G#dim7 Am A7 C#dim Dm

Tpl.

Gtr.

18 *rit.*

Band.

Tpl.

Gtr.

Dm7 Dm6 Am E7

25

Band.

Tpl.

Gtr.

E7 G#dim7 Am

32 *rit.*

Band.

Tpl.

Gtr.

A7 C#dim Dm Dm7 Dm6 Am E7

38

Band.

Tpl.

Gtr.

A D A Maj7 A#dim F#7 B m

A Maj7 B m D DMaj7

45

Band.

Tpl.

Gtr.

A

52

Band.

Tpl.

Gtr.

B7 E7

D.S. al Coda

1. 2.

1. 2.

D.S. al Coda

D.S. al Coda

58

Band.

Tpl.

Gtr.

65

Band.

Tpl.

Gtr.

A D A Maj7 A#dim F#7 B m

A Maj7 B m D DMaj7

72

Band.

Tpl.

Gtr.

A

79

Band.

Tpl.

Gtr.

B7 E7

1. 2.

E7 G#dim7

Despasillo por favor

(Pasillo)

Luis Carlos Saboya G.
Versión: Wilson Luján

Bandola

Tiple

Guitarra

mp

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf

18

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

5

3 3

p

24

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

3

30

Bnd.

Tpl.

Gtr.

1.

2.

rit

p

rit

mf

Abmaj7

Allegro ♩ = 160

35

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Bbm7 Eb9 Abmaj7 Gm7(b5)

41

Bnd.

Tpl.

Gtr.

C7(b9) Fm7 Bb7 Bbm7 Fm7

f

47

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Bbm7 Eb7 Eb7

f *p*

Moderato ♩=80

53

Bnd.

Tpl.

Gtr.

59

Bnd.

Tpl.

Gtr.

65

Bnd.

Tpl.

Gtr.

D.S. al Coda

70

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Dical (Bambuco)

Álvaro Romero Sánchez
Versión: Opus 3
Transcripción: Wilson Luján Zapata

♩ = 180

Bandola

Tiple

Guitarra

pizz.

Melodia tiple

Arm.VII Arm.XII

8

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p

p

p

ff

ff

ff

22

Bnd. *f* *p* *mf*

Tpl. *p* *f*

Gtr. *p*

29

Bnd.

Tpl.

Gtr.

36

Bnd. *pp* *mf* *ff*

Tpl.

Gtr.

Trio

B

43

Bnd.

Tpl.

Gtr.

50

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p *f*

p *f*

p *f*

57

Bnd.

Tpl.

Gtr.

trans.

Arm. XII Arm. VII Arm. XII Arm. VII

64

Am. XII Am. VII

Bnd.

Tpl.

Gtr.

p

71

Trío **C** 2da vez 8^{va}-----

D.S. al trío

Am F C7

Bnd.

Tpl.

Gtr.

78

(8^{va})-----

Bnd.

Tpl.

Gtr.

F F Dm Dm A A B \flat

85

1.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

G#dim F F G7 G7

92

2.

Al fine

Tacet 2 véz

Tacet 1 véz

Bnd.

Tpl.

Gtr.

F C7 C7

99

99

Bnd.

Tpl.

Gtr.

106

Bnd.

1.

106

Tpl.

Gr.

p *f*

113

Bnd.

2.

113

Tpl.

Gr.

p

D.S. al Fine

120

Bnd.

120

Tpl.

Gr.

mp

mp

mp

Fine

Flor de romero - Los doce

(Bambuco)
"Doce flores de Romero"

Álvaro Romero Sánchez
Versión: Wilson Luján Zapata

Musical score for the first system, featuring three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra 6° en D. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Bandola part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tiple part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Guitarra 6° en D part starts with a treble clef and a key signature of one flat. A double bar line is present at the beginning of the system, followed by a repeat sign. A 'Tacet 1 y 2' instruction is written above the Tiple staff in the second measure.

Musical score for the second system, featuring three instruments: Bnd., Tpl., and Gtr. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Bnd. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tpl. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Gtr. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. A double bar line is present at the beginning of the system, followed by a repeat sign. A '6' is written above the Bnd. staff in the first measure.

Musical score for the third system, featuring three instruments: Bnd., Tpl., and Gtr. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Bnd. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tpl. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Gtr. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. A double bar line is present at the beginning of the system, followed by a repeat sign. A '12' is written above the Bnd. staff in the first measure. A first ending bracket is present at the end of the system, with two endings labeled '1.' and '2.'.

18

Bnd.

Tpl.

Gtr.

24

Bnd.

Tpl.

Gtr.

30

Bnd.

Tpl.

Gtr.

1.

2.

rit

38

Bnd.

Tpl.

Gtr.

accel

D.S. al Coda

45

Bnd.

Tpl.

Gtr.

53

Bnd.

Tpl.

Gtr.

61

Bnd.

Tpl.

Gtr.

67

Bnd.

Tpl.

Gtr.

74

Bnd.

Tpl.

Gtr.

80

Bnd.

Tpl.

Gtr.

87

Bnd.

Tpl.

Gtr.

94

Bnd.

Tpl.

Gtr.

100

Bnd.

Tpl.

Gtr.

106

Bnd.

Tpl.

Gtr.

revisar

113

Bnd.

Tpl.

Gtr.

119

Bnd.

Tpl.

Gtr.

126

Bnd.

Tpl.

Gtr.

133

Bnd.

Tpl.

Gtr.

rit

rit

Presto ♩ = 140

140

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Arm 12

146

Bnd.

Tpl. Arm 12 Variar Inveesi3n

Gtr.

153

Bnd.

Tpl.

Gtr.

160

Bnd.

Tpl.

Gtr. F#m

167

Bnd.

Tpl.

Gtr.

D#dim D dim

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Trompeta), and Gtr. (Guitarra). The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Bnd. part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The Tpl. part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The Gtr. part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The score is divided into four measures. The first measure contains a Bnd. note (G4), a Tpl. chord (D#dim), and a Gtr. note (D4). The second measure contains a Bnd. note (A4), a Tpl. chord (D dim), and a Gtr. note (D4). The third measure contains a Bnd. note (B4), a Tpl. chord (D), and a Gtr. note (D4). The fourth measure contains a Bnd. note (C5), a Tpl. chord (D), and a Gtr. note (D4). The score ends with a double bar line.

Score

A.B.C.D. (Vals - Pasillo)

León Cardona García.
Adaptación: William Posada Estrada

A

Voz

Bandola

Tiple

Guitarra

f *p* *ff* *mf* *p*

Vz.

Band.

Tpl.

Gtr.

ff *mf*

Chord symbols: E7, Am, Am/C, Dm6, Dm6/F, E7, E7/G#, Am, Am/C, Em7(b5), A7, Dm

13 A'

Vz. *rit.* *a tempo*

Band.

Tpl. *D m/F* *F#m7(b5)* *B7* *E7* *E7* *A m*

Gtr. *f*

19

Vz.

Band.

Tpl. *A m/C* *Dm6* *Dm6/F* *E7* *E7/G#* *A m*

Gtr. *ff* *mf* *p* *ff*

25

Vz.

Band.

Tpl. *A m/C* *E m7(b5)* *A7* *Dm* *Dm/F* *A m/E*

Gtr. *mf*

31

Vz. B

Band.

Tpl.

Gtr.

F#dim G#dim D m7 G7 F dim E m7

Pasillo

F#dim G#dim A m A m D m7 G7 F dim E m7

f

37

Vz.

Band.

Tpl.

Gtr.

A m7 B m7(b5) E7

A m7 B m7(b5) E7 A m7 G m7 C7 F m7

43

Vz.

Band.

Tpl.

Gtr.

Bb7 A bdim G m7 C m7/G G bdim F m7 Bb7 E bMaj7

1.

4 A.B.C.D. C

49

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

Cm7 F#dim G7 Cm Db7 Cm Cm

p *f* *p*

55

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

G7/B G7/B Bbdim Bbdim Fm/Ab Fm

f

61

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

Dm7(b5) G7 Cm Cm/Bb Am7(b5) Am11 Ab7 Ab11

p *f*

C'

67

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

G 11 G 7 D^b9 C^m C^m G 7/B G 7/B

f *p*

73

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

B^bdim B^bdim F m/A^b F m D m 7(b5) G 7

f *p*

79

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

C^m C^m/B^b A^b7 A^b11 G aug G 7 C^m C7

f

6

A.B.C.D.

D

85

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

Vals 1 2
Fm

Fm/A^b Gm7(b5) C7 F7 F7/A

Fm Fm/A^b Gm7(b5) C7 F7 F7/A

p. *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

mf

91

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

B^bm B^bm6/D^b Gm7(b5) C7 Fm Fm/E^b

B^bm B^bm6/D^b Gm7(b5) C7 Fm Fm/E^b

p. *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

D

97

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

Dm7(b5) D^b7 Gm7(b5) *p* Fm Fm/A^b

Dm7(b5) D^b7 Gm7(b5) C7 Fm Fm/A^b

p. *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

mf

103

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

G m7(b5) C7 F7 F7/A B^bm B^bm6/D^b

109

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

mf

G m7(b5) C7 F m F m/E^b D^b7 C7

115

Vz.

Band.

Tpl

Gtr.

F m F m B^b7 E^b9 A^b13 D^b7 G^bMaj7 F m 6

f

Lluvia de acordes (Guabina)

Score

Letra y Música:
Claudia Gómez Suárez
Versión: León Cardona Garcías
para Claudia Gómez y
Trío Picaporte.

Voz
Llu via de/a cor des en mis de dos va
f

Bandola
mf
F Maj7 F Maj7 A m7

Tiple
mf
F Maj7 F Maj7 A m7

Guitarra
C 13sus4 C 7(b5)/E
f mp f p mf

Vz.
8 *Corrección*
ci lan en tre cuer das con ga nas de so ñar y dar vue lan an sio sos in quie
mp p f

Bnd.
8
A m7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7(b5) C 9 F Maj7 F Maj7
mp p f

Tpl.
A m7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7(b5) C 9 F Maj7 F Maj7
mp p f

Gtr.
A m7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7/G^b C 9 F Maj7 F Maj7
mp mp f

15

Vz. tan tes a cor des pre su ro sos bus can do li ber tad y más so plan nue vos

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mp *p* *mf*

A m7 A m7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7(♭5) C9 D^bMaj7

A m7 A m7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7/G^b C9 D^bMaj7

mp *p* *mf*

22

Vz. vien tos y/es pre ci so na ve gar al zar las ve las de mi can to y/en to nar

Bnd.

Tpl.

Gtr.

D^bMaj7 C m7 C m7 B7 B7 A Maj7 A Maj7

D^bMaj7 C m7 C m7 B7 B7 A Maj7 A Maj7

29

Vz. cuer das de re cuer dos in fi ni tos ol vi da dos en sus no tas van a tien tas tan to dar

Bnd.

Tpl. D^bMaj7 D^bMaj7 C m7 C m7 B 7 B 7 A Maj7

Gtr. D^bMaj7 D^bMaj7 C m7 C m7 B 7 B 7 A Maj7(sus4)

36

Vz. lle ga rá la luz de la ma ña na el sol la magia/entre mis ma nos ya re vi viendo/el cla

Bnd.

Tpl. A Maj7 F m F m F m F m F m E^bdim E^bdim

Gtr. A Maj7(sus4) F m9 F m F m F m9/E E^bdim E^bdim

dolce

43

Vz. mor _____ con sa bia cla ri dad se/a cer can *f* brin dar duen des y

Bnd.

Tpl. *F m6* *F m6* *E^b* *subito p* *C m7* *F aug7* *B^bm7* *mf*

Gtr. *F m/D* *F m/D* *D^b7 E dim D^b7* *E^b/D^b* *C m7* *F aug7* *B^bm7* *subito p* *mf*

50

Vz. can tos pa ra dan zar. _____ Llu via dea cor des en mis de dos tran

Bnd.

Tpl. *B^bm7* *Gm7(sus4)* *C 7(b5)* *C 9* *F Maj7* *F Maj7* *A m7*

Gtr. *B m/A^b* *Gm7(sus4)* *C 7/G^b* *C 9* *F Maj7* *F Maj7* *A m7*

57

Vz. si tan en tre cuer das se gu ros de vo lar al fin sur ge la vi da mis te

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7(b5) C9 F Maj7 F Maj7

Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7/G^b C9 F Maj7 F Maj7

mp *p* *mf*

mp *p* *mf*

mp *p* *mf*

64

Vz. rio sa con a las em bria gan do mi al ma/es ta can ción

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7(b5) C9 F Maj7

Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C7/G^b C9 F Maj7

mp *p* *f*

mp *p* *f*

mp *p* *f*

Interludio

71

Vz.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

FMaj7 Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7(b⁹) C 9

FMaj7 Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7/G^b C 9

78

Vz.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

FMaj7 FMaj7 Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7(b⁹)

FMaj7 FMaj7 Am7 Am7 D^bMaj7 D^bMaj7 C 7/G^b

85

Vz. 2.

Bnd. 85

Tpl. C9 C9

Gtr. C9 C9 C13sus4 C7(b5)/E C13sus4 C7(b5)/E

Muriendo

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Lluvia de acordes'. It features four staves: Voice (Vz.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The key signature has one flat (Bb). The score begins at measure 85. The Voice part has a first ending (marked '2.') consisting of a half note followed by a quarter rest. The Band part has a first ending consisting of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a quarter rest. The Trumpet part plays a series of C9 chords. The Guitar part plays C9 chords in the first two measures, then C13sus4 chords with a vibrato mark (v) in the next two measures, then C7(b5)/E chords in the final two measures. The word 'Muriendo' is written below the final two measures of the guitar part.

Intermezzo # 4

Luis Antonio Calvo
Adaptación: Germán Posada Estrada 2018.

Moderato ♩ = 104 rit. a tempo rit. Div. a tempo accel.

The score is for a 4/4 piece in G major. It features a variety of instruments: Bandola 1, 2, and Alto; Tiple; Guitarra; Bandola Bajo; Double Bass; Glockenspiel; Xylophone; Percussion (choque); and a Trio Picaporte (Bandola, Tiple, Guitarra). The piece starts with a tempo of Moderato (♩ = 104). It includes several dynamic markings: *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *Div.* (diviso), and *accel.* (accelerando). The score is divided into two systems, with the Trio Picaporte section starting in the second system.

Risoluto con forza *rit.* **Adagio** ♩ = 62

Bla. 1 *ff* *dim.* *p* *pp*

Bla. 2 *ff* *p* *pp*

Bla. A. *ff* *mp* *p* *pp*

T. *ff* *mp* *p* *pp*

G. *ff* *mp* *p* *pp*

Bla. B. *ff* *pp* *pizz.*

D.B. *ff* *pp*

Glk. *ff*

Xyl. *mp* *p* *pp*

Perc. *ff*

Bnd. *ff* *p* *pp* *p*

Tpl. *ff* *p* *pp* *Asabile* *p*

Gtr. *ff*

Intermezzo # 4

15 **A**

Bla. 1 *mf* *pizz.* *nat.*

Bla. 2 *mf* *pizz.* *nat.*

Bla. A. *mf* *pizz.*

T. *mf* *pizz.* *nat.*

G. *mf*

Bla. B. *mf* Pulgar

D.B.

Glk. *mf*

Xyl.

Perc.

Bnd

Tpl.

Gtr. *mf*

22

Bla. 1

Bla. 2

Bla. A.

T.

G.

Bla. B.

D.B.

Glk.

Xyl.

Perc.

Bnd

Tpl.

Gtr.

pizz.

arco

nat.

cresc.

ff

pp

mf

sul t.

B a tempo

Segunda vez.

Primera vez. Metálico efecto delay

p

29

Bla. 1 *mp* *mp* *mf*

Bla. 2 *mp* *mp* *mf*

Bla. A. *mp* *mp* *mf*

T. *mp* *mp* *mf*

G. *mp* *mp* *mf*

Bla. B. *mp* *mp* *mf*

D.B. *mp* *mp* *mf* arco

Glk. *mp* *mp*

Xyl.

Perc.

Bnd. *p* *p* *A tempo*

Tpl. *p* *A tempo*

Gtr. *p* *A tempo*

Primer a ver. Sultasto 3 3

Segunda ver. *Un poco más*

36 *Div. >* *cresc.* *ff* *pp* *rit.* *sul t.* *nat.* *cresc.* *f* *Mute* *Open* *Mute* *Open*

Bla. 1 *f* *ff* *pp* *f* *p* *Open* *Mute* *Open*

Bla. 2 *f* *ff* *pp* *f* *p* *Mute* *Open* *Mute* *Open*

Bla. A. *f* *ff* *pp* *f* *mp* *< f >* *p*

T. *f* *ff* *pp* *f* *mp* *< f >* *p*

G. *f* *ff* *pp* *f* *mp* *< f >* *p*

Bla. B. *f* *ff* *pp* *f*

D.B. *mf* *ff* *pp* *f*

Glk. *mf* *ff* *f* *mf*

Xyl. *mp* *< f >* *p*

Perc. *p* *f*

Bnd. *f* *ff* *pp* *f* *Allegretto* *p* *Allegretto*

Tpl. *f* *ff* *pp* *f* *Allegretto*

Gr. *ff* *pp* *f* *Allegretto*

Allegretto $\text{♩} = 106$

50

Bla. 1 *f* *pp* *cresc.* *accel.*

Bla. 2 *f* *pp*

Bla. A. *f* *pp*

T. *f* *pp* Met.

G. *f* *pp*

Bla. B. *f*

D.B. *f* Arco

Glk. *f*

Xyl. *f*

Perc. 50

Bnd *f* *p*

Tpl. *f* *p* *Menos*

Gtr. *f* *pp*

57

rit.

Bla. 1 *ff* *dim.* *p* *sul t.*

Bla. 2 *ff* *p* *sul t.*

Bla. A. *ff* *p* *sul t.*

T. *ff* *p* *sul t.*

G. *ff* *p* *sul t.*

Bla. B. *ff* *p* *sul t.*

D.B. *ff* *p* *pizz.* *pp*

Glk.

Xyl. *ff*

Perc.

Bnd. *ff* *Sostenuto* *Decresc.* *p* *p*

Tpl. *ff* *Sostenuto* *p* *p* *pp*

Gtr. *ff* *Sostenuto* *Decresc.* *p* *pp*

C4

64 *rit.* *morendo lentamente* Mute *pp*

Bla. 1

Bla. 2

Bla. A.

T.

G.

Bla. B.

D.B. *pp* Mute Arco *pp*

64

Glk.

Xyl.

64

Perc.

Bnd *pp* Trémolo *ppp*

Tpl. *pp* Trémolo *pp* *ppp*

Gtr. *pp* *pp*

La Guabina roja (Guabina)

Score

Cesar Macías Muñoz
Versión: Wilson Luján Zapata.

Nota: Staccato bartok en los tiples es brisa

Allegro ♩=120

The musical score is arranged in a system with the following instruments and parts:

- Bandola 1**: Treble clef, 2/4 time, melodic line with staccato accents.
- Bandola 2**: Treble clef, 2/4 time, melodic line with staccato accents.
- Alto**: Bass clef, 2/4 time, melodic line with staccato accents.
- Tiple**: Treble clef, 2/4 time, mostly rests.
- Guitarra**: Treble clef, 2/4 time, accompaniment with chords and staccato notes.
- Bandola Bajo**: Bass clef, 2/4 time, mostly rests.
- Double Bass**: Bass clef, 2/4 time, bass line with eighth notes.
- Glockenspiel**: Treble clef, 2/4 time, melodic line with staccato accents.
- Xylophone**: Treble clef, 2/4 time, mostly rests.
- Percussion**: Percussion clef, 2/4 time, mostly rests.
- Trio Picaporte**: A group of three instruments (Bandola, Tiple, Guitarra) in treble clef, 2/4 time, mostly rests.

A

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Bla. 1, Bla. 2, Alto, Tpl., Gtr., B. Bajo, and D.B. The second system includes Glk., Xyl., and Perc. The third system includes Bnd., Tpl., and Gtr. The score begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature changes from 4/4 to 3/4. A section labeled 'A' is marked with a box. A 'Tacet 1' section is indicated for the Clarinet (Glk.) and Xylophone (Xyl.) parts. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte) markings. The score concludes with a final cadence.

20

Bla. 1 *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p* pizz. -----

Bla. 2 *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p* pizz. -----

Alto *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

Tpl. *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

Gtr. *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

B. Bajo *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

D.B. *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

20

Glk. -----

Xyl. *mf* *f* *p*

20

Perc. -----

20

Bnd. *mf* *f* *sf* *mf* *p*

Tpl. *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

Gtr. *mf* *f* *sf* *mf* *mp* *p*

26 1. 2. B

Bla. 1

Bla. 2

Alto

Tpl.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

26 2.

Glk.

Xyl.

Perc.

26 2.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

f

Soli de tiple

Musical score for 'La Guabina roja' starting at measure 32. The score includes parts for:

- Bla. 1 (Flute 1)
- Bla. 2 (Flute 2)
- Alto (Alto Saxophone)
- Tpl. (Trumpet)
- Gtr. (Guitar)
- B. Bajo (Bass)
- D.B. (Double Bass)
- Glk. (Conga)
- Xyl. (Xylophone)
- Perc. (Percussion)
- Bnd. (Band)
- Tpl. (Trumpet - second part)
- Gtr. (Guitar - second part)

Measure 32 is marked with a dynamic of *pp*. The score includes various musical notations such as triplets, a four-measure phrase, and dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

38

Bla. 1

Bla. 2

Alto

Tpl.

Gr.

B. Bajo

D.B.

38

Glk.

Xyl.

38

Perc.

Bnd.

Tpl.

Gr.

pizz.

Div.

pizz.

pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Guabina roja'. The score is arranged in a multi-staff format. The top section includes staves for Bla. 1, Bla. 2, Alto, Tpl., Gr., B. Bajo, and D.B., with a measure number of 38. The middle section includes staves for Glk., Xyl., and Perc., also starting at measure 38. The bottom section includes staves for Bnd., Tpl., and Gr., with measure 38. The Tpl. staff in the bottom section has 'pizz.' markings. The Bnd. staff has a complex rhythmic pattern. The Gr. staff has a melodic line with a triplet and a 'pizz.' marking. The D.B. staff has a simple bass line. The Perc. staff has a simple rhythmic pattern. The Glk. and Xyl. staves are mostly empty. The Bla. 1, 2, and Alto staves are mostly empty. The B. Bajo staff has a simple bass line. The Tpl. staff in the top section has a melodic line with a triplet and a 'pizz.' marking. The Gr. staff in the top section has a simple bass line. The D.B. staff in the top section has a simple bass line. The Perc. staff in the top section has a simple rhythmic pattern. The Glk. and Xyl. staves in the top section are mostly empty. The Bnd. staff in the top section has a complex rhythmic pattern. The Bnd. staff in the bottom section has a complex rhythmic pattern. The Tpl. staff in the bottom section has a melodic line with a 'pizz.' marking. The Gr. staff in the bottom section has a melodic line with a 'pizz.' marking.

Musical score for 'La Guabina roja'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bla. 1**: Flute 1, staff with rests.
- Bla. 2**: Flute 2, staff with rests.
- Alto**: Alto saxophone, staff with rests.
- Tpl.**: Trumpet, staff with a melodic line starting at measure 44, labeled 'Melodia'.
- Gtr.**: Guitar, staff with chordal accompaniment.
- B. Bajo**: Bassoon, staff with rests.
- D.B.**: Double Bass, staff with a bass line starting at measure 44.
- Glk.**: Glockenspiel, staff with rests.
- Xyl.**: Xylophone, staff with a melodic line starting in measure 5.
- Perc.**: Percussion, staff with rests.
- Bnd.**: Clarinet/Bassoon, staff with rests.
- Tpl.**: Trumpet (second), staff with rests.
- Gtr.**: Guitar (second), staff with rests.

The score begins at measure 44. The key signature is one sharp (F#). The melody in the trumpet part consists of eighth and quarter notes. The guitar part features a steady accompaniment of chords. The double bass part provides a rhythmic foundation with eighth notes.

La Guabina roja

Div. 9

50

Bla. 1

Bla. 2

Alto

Tpl.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

50

Glk.

Xyl.

50

Perc.

50

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Guabina roja'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Bla. 1 (Flute 1), Bla. 2 (Flute 2), Alto (Alto Saxophone), Tpl. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bandoneon), and another Tpl. and Gtr. at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The score begins at measure 50. The percussion part features a steady rhythm of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound effect. The guitar and bass parts have complex chordal textures. The trumpet part includes triplets and slurs. The flute parts have melodic lines with some grace notes. The bandoneon and the second trumpet and guitar parts at the bottom are mostly silent, indicated by a horizontal line across the staff.

62

Bla. 1

Bla. 2

Alto

Tpl.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

62

Glk.

Xyl.

Perc.

62

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Guabina roja', page 11. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for two flutes (Bla. 1 and 2), an alto saxophone (Alto), trumpet (Tpl.), guitar (Gtr.), bass (B. Bajo), and double bass (D.B.). The second system includes conga (Glk.), xylophone (Xyl.), and percussion (Perc.). The third system includes bandoneon (Bnd.), trumpet (Tpl.), and guitar (Gtr.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 62. The flute and saxophone parts have rests until measure 65, where they play a melodic phrase marked with a forte (f) dynamic. The guitar part has a rhythmic accompaniment throughout. The bandoneon part has a melodic line with a dashed line above it. The percussion parts have rests until measure 65, where they play a rhythmic pattern.

Div. C

System 1 (Measures 74-79):

- Bla. 1:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 74 starts with a dynamic of *p* and a *Div.* instruction. Measure 75 starts with a dynamic of *f*. A box containing the letter 'C' is positioned above the staff.
- Bla. 2:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- Alto:** Bass clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- Tpl.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- Gtr.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- B. Bajo:** Bass clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- D.B.:** Bass clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*.
- Glk.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*.
- Xyl.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*.
- Perc.:** Percussion clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*.

System 2 (Measures 74-79):

- Bnd.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measures 75-79 include *pizz.* instructions.
- Tpl.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measures 75-79 include *pizz.* instructions.
- Gtr.:** Treble clef, key signature of two sharps. Measure 74 starts with a dynamic of *p*. Measure 75 starts with a dynamic of *f*. Measures 76-79 include *pizz.* instructions and the instruction "Arm VII" above the staff.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Bla. 1, Bla. 2, Alto, Tpl., Gtr., B. Bajo, and D.B. The second system includes parts for Glk., Xyl., and Perc. The third system includes parts for Bnd., Tpl., and Gtr. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A dynamic marking of *80* is present at the beginning of several staves. A *pizz.* marking is present in the second staff of the first system. A section marked *Arm VII* is indicated in the guitar part of the third system. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

86

Bla. 1

Bla. 2

Alto

Tpl.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

Glk.

Xyl.

Perc.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Div.

pizz.

arco

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La Guabina roja'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Bla. 1, Bla. 2, Alto, Tpl., Gtr., B. Bajo, and D.B. The second system includes staves for Glk., Xyl., Perc., Bnd., Tpl., and Gtr. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score begins at measure 86. The guitar part features a 'Div.' (divisi) instruction. The double bass part has 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The strings section (Bnd., Tpl., Gtr.) provides harmonic support with chords and melodic lines. The woodwinds and brass parts have various melodic and rhythmic contributions.

This musical score is for the piece "La Guabina roja" and covers measures 92 through 97. The score is arranged for a variety of instruments:

- Bla. 1 (Flute 1):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and specific techniques in measures 96 and 97: "Rasgue detrás del puente" (strum behind the bridge).
- Bla. 2 (Flute 2):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Rasgue cuerdas tapadas" (strumming muted strings).
- Alto (Alto Saxophone):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- Tpl. (Trumpet):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el puente con el pulgar" (hit on the bridge with the thumb).
- Gtr. (Guitar):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el puente con el pulgar" (hit on the bridge with the thumb).
- B. Bajo (Bass):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- D.B. (Double Bass):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- Glk. (Glockenspiel):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- Xyl. (Xylophone):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- Perc. (Percussion):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).
- Bnd. (Bandoneon):** Starts at measure 92 with a first ending bracket. It has rests in measures 93-95 and techniques in measures 96 and 97: "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim).

This musical score is for the piece "La Guabina roja" and is page 17 of a larger work. It features a variety of instruments including two guitars (Bla. 1 and Bla. 2), an alto saxophone (Alto), a trumpet (Tpl.), a guitar (Gtr.), a bass (B. Bajo), a double bass (D.B.), a glockenspiel (Glk.), xylophone (Xyl.), percussion (Perc.), and a bandoneon (Bnd.). The score is written in G major and 2/4 time. It includes specific performance instructions such as "Rasgue detrás del puente" (strum behind the bridge), "Golpe en el aro superior" (hit on the upper rim), and "Golpe en el puente con el pulgar" (hit on the bridge with the thumb). The guitar part features a complex rhythmic pattern with a "Div. accel." section. The bass and double bass parts have "accel." markings. The bandoneon, trumpet, and guitar parts also include "accel." markings. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 98. The first system includes measures 98-101, and the second system includes measures 102-105. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The instruments are arranged in a vertical stack, with the guitar and bass parts at the top and the bandoneon, trumpet, and guitar parts at the bottom. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is a complex piece of music with many different parts and a variety of performance instructions.

This musical score is for the piece "La Guabina roja" and is page 18 of a larger work. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 (Bla. 1), Flute 2 (Bla. 2), Alto Saxophone (Alto), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), Bass (B. Bajo), and Double Bass (D.B.). The second system includes parts for Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Percussion (Perc.), and a Band section consisting of Band Trumpet (Bnd.), Trumpet (Tpl.), and Guitar (Gtr.). The score begins at measure 104. The woodwinds and strings play a melodic line with dynamics of *Div.* (divisi) and *accel.* (accelerando). The brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns. The guitar and bass play a steady accompaniment. The score concludes with a final chord and a fermata over the last measure.

Mosaico

(Don't worry, El inspector y La pantera rosa)

Henry Mancini - Bobby McFerrin
Trío Picaporte - Germán Posada Estrada 2018.

Moderato (♩ = c. 116)

The score is divided into two systems. The first system, marked 'Moderato (♩ = c. 116)', includes staves for Bandola 1, Bandola 2, Alto, Tiple, Guitarra, Bandola Bajo, Double Bass, Glockenspiel, Xylophone, and Percussion. All staves in this system contain a whole rest. The second system, marked '♩ = 100' and 'Intro.', includes staves for Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola staff has a whole rest. The Tiple staff has a whole rest followed by a melodic line starting in the fourth measure. The Guitarra staff has a rhythmic accompaniment of quarter notes with accents.

Musical score for 'Mosaico' featuring various instruments. The score is divided into three systems. The first system includes: Bla. 1, Bla. 2, Alto, T., Gtr., B. Bajo, D.B., Glk., Xyl., and Perc. The second system includes: Bnd., Tpl., and Gtr. The score is in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 7/8 time signature. The first six measures of each system contain rests for all instruments. The final system (Bnd., Tpl., Gtr.) contains musical notation for the last six measures. The guitar part (Gtr.) features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, often with a slash indicating a strum. The band (Bnd.) and trombone (Tpl.) parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes.

1. Don't Worry

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bla. 1**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a triplet of eighth notes and a fourteenth-note figure.
- Bla. 2**: Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a triplet of eighth notes.
- Alto**: Bass clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a simple eighth-note bass line.
- T.**: Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a triplet of eighth notes and a fourteenth-note figure.
- Gtr.**: Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a triplet of eighth notes and a fourteenth-note figure.
- B. Bajo**: Bass clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a simple eighth-note bass line.
- D.B.**: Bass clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *Tacet 1* instruction. Features a simple eighth-note bass line.
- Glk.**: Treble clef, key signature of three sharps. Rests throughout the section.
- Xyl.**: Treble clef, key signature of three sharps. Rests throughout the section.
- Perc.**: Percussion clef, key signature of three sharps. Rests throughout the section.
- Bnd.**: Treble clef, key signature of three sharps. Starts at measure 13 with a *ff* dynamic. Features a melodic line with eighth notes.
- Tpl.**: Treble clef, key signature of three sharps. Features a dense texture of chords, primarily triads and dyads.
- Gtr.**: Treble clef, key signature of three sharps. Features a dense texture of chords, primarily triads and dyads.

19

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

19

Glk.

Xyl.

19

Perc.

2da vez silbando con el público

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Mosaico'. The score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Bla. 1 (Flute 1), Bla. 2 (Flute 2), Alto (Alto Saxophone), T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bassoon), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Tom-tom), and Gtr. (Guitar). The score begins at measure 19. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The guitar part includes a section labeled '2da vez silbando con el público' (2nd time whistling with the audience). The percussion part is mostly silent, with some activity in the xylophone and a small drum set.

1. A simile

25

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

25

Glk.

Xyl.

Perc.

25

Bnd.

Tpl.

Gtr.

mf *p* simile

mf *p* simile

mf *p* simile

This musical score is for the piece "Mosaico" and covers measures 31 through 36. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Bla. 1 & 2:** Flute parts with melodic lines and some woodwind-style articulation.
- Alto:** Alto saxophone part with a steady eighth-note accompaniment.
- T.:** Trumpet part playing block chords.
- Gr.:** Guitar part playing block chords.
- B. Bajo:** Bass part with a simple eighth-note accompaniment.
- D.B.:** Double bass part with a simple eighth-note accompaniment.
- Glk.:** Glockenspiel part, mostly silent with some activity in measure 36.
- Xyl.:** Xylophone part, mostly silent with some activity in measure 36.
- Perc.:** Percussion part, mostly silent.
- Bnd.:** Bandoneon part, mostly silent.
- Tpl.:** Piano part with a melodic line featuring a triplet in measure 34.
- Gr. (bottom):** A second guitar part playing block chords.

The score includes various musical notations such as stems, beams, and articulation marks. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

B

Musical score for section B, featuring multiple instruments. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left are: Bla. 1, Bla. 2, Alto, T., Gtr., B. Bajo, D.B., Glk., Xyl., Perc., Bnd., Tpl., and Gtr. The score consists of 8 measures. The woodwinds (Bla. 1, Bla. 2, Alto, T.) and guitar (Gtr.) parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bassoon (B. Bajo) and double bass (D.B.) parts play a steady eighth-note accompaniment. The percussion (Perc.) part is marked with a '37' and contains rests. The strings (Bnd., Tpl., Gtr.) play a rhythmic accompaniment, with the guitar (Gtr.) part featuring a complex rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

53

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

53

Glk.

Xyl.

Perc.

53

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Sonido agudo

Sinte

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Mosaico'. The score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Bla. 1 (Flute 1), Bla. 2 (Flute 2), Alto (Alto Saxophone), T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bamboo Drum), Tpl. (Tom-tom), and Gtr. (Guitar). The score begins at measure 53. The key signature has one sharp (F#). The flute parts (Bla. 1 and 2) are mostly rests. The alto saxophone and trumpet parts have melodic lines with accents. The guitar and bass parts have rhythmic patterns. The double bass part has a steady bass line. The xylophone part has a few notes, with 'Sonido agudo' (sharp sound) and 'Sinte' (synth) markings. The percussion part has a few notes. The bamboo drum, tom-tom, and guitar parts at the bottom are mostly rests.

C

The score is for a piece titled "Mosaico" and is marked with a "C" in a box at the top left. It features several staves for different instruments and voices. The vocal parts (Bla. 1, Bla. 2, Alto, T., Gtr.) have lyrics: "Ins pec tor gad get" and "U jú!". The instrumental parts include B. Bajo (Double Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bassoon), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The score includes dynamic markings such as *f*, *pizz.*, *arco*, *soft m.*, and *hard m.*, as well as performance instructions like "met." and "Campana?". The percussion part has a "3" written below it at the end of the piece. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Bla. 1 *f* Ins pec tor gad get U jú!

Bla. 2 *f* Ins pec tor gad get U jú!

Alto

T. met. U jú!

Gtr. U jú!

B. Bajo *pizz.* *arco* *pizz.*

D.B.

Glk. *f*

Xyl. *soft m.* *hard m.*

Perc. *f* Campana? 3

Bnd.

Tpl.

Gtr.

68 Div. V V met. U jút

Bla. 1

Bla. 2 Div. V V met. f Ins pec tor gad get U jút

Alto V V arco

T. V V met. U jút

Gr. V V arco U jút

B. Bajo V V arco

D.B. 68 arco pizz. arco

Glk. 68 f

Xyl. V V soft m.

Perc. 68 Toms

Bnd. 68

Tpl. 68

Gr. 68

75

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

75

Glk.

Xyl.

75

Perc.

75

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Ins pec tor gad get

Ins pec tor gad get

pizz. arco

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Mosaico'. The page is numbered 12. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are: Bla. 1 (Soprano Saxophone), Bla. 2 (Alto Saxophone), Alto (Alto Saxophone), T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Tom-tom), and Gtr. (Guitar). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 75. The vocal lines for Bla. 1 and Bla. 2 have lyrics: 'Ins pec tor gad get'. The D.B. part has markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The percussion part has a '75' marking. The guitar part has 'V' markings. The rest of the instruments have rests.

D

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Bla. 1, Bla. 2, Alto, T., Gtr., B. Bajo, D.B., Glk., Xyl., and Perc. The second system includes staves for Bnd., Tpl., and Gtr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows a chordal accompaniment with a 'Div.' (divisi) instruction for the woodwinds and strings. The second system, titled 'Salsa con percusión', features a melodic line for the Bnd. and a rhythmic accompaniment for Tpl. and Gtr. with triplets.

3. Pink Panther ♩ = 110

Div.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for:

- Bla. 1 and Bla. 2: Flutes, starting at measure 112 with a *ff* dynamic and a *div.* marking.
- Alto: Alto saxophone, starting at measure 112 with a *mf* dynamic.
- T.: Tenor saxophone, starting at measure 112 with a *mf* dynamic.
- Gtr.: Guitar, starting at measure 112 with a *mf* dynamic.
- B. Bajo: Bass, starting at measure 112 with a *mf* dynamic.
- D.B.: Double bass, starting at measure 112 with a *mf* dynamic and a *pizz.* marking.
- Glk.: Glockenspiel, starting at measure 112 with a *ff* dynamic.
- Xyl.: Xylophone, starting at measure 112 with a *mf* dynamic.
- Perc.: Percussion, starting at measure 112.

The second system includes parts for:

- Bnd.: Bandoneon, starting at measure 112.
- Tpl.: Trumpet, starting at measure 112.
- Gtr.: Guitar, starting at measure 112.

The tempo is marked as ♩ = 110. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is titled '3. Pink Panther' and includes the lyrics 'La pantera rosa'.

F

The musical score is arranged in a system with 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Bla. 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts at measure 117. Features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *Div. met.*
- Bla. 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts at measure 117. Features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *Div. met.*
- Alto:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with slurs and ties.
- T.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with slurs and ties.
- Gtr. (top):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a rhythmic accompaniment with slurs.
- B. Bajo:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with slurs and ties.
- D.B.:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a rhythmic accompaniment with slurs.
- Glk.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with slurs.
- Xyl.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts at measure 117. Features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *hard m.*
- Perc.:** Percussion clef, key signature of one sharp (F#). Features a rhythmic accompaniment with slurs.
- Bnd.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts at measure 117. Features a melodic line with slurs and ties.
- Tpl.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a complex rhythmic accompaniment with many notes.
- Gtr. (bottom):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a rhythmic accompaniment with slurs.

123

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

123

Glk.

Xyl.

123

Perc.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

met.

fz

f

hard m.

3

3 3 3 3

144

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

144

Glk.

Xyl.

Perc.

144

Bnd.

Tpl.

Gtr.

144

151

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

151

Glk.

Xyl.

Perc.

151

Bnd.

Tpl.

Gtr.

I

The musical score is for a piece titled "Mosaico" and is marked with a Roman numeral "I" in a box. It is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for the following instruments:

- Bla. 1** (Flute 1): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *pp* and *cresc.*
- Bla. 2** (Flute 2): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *pp* and *cresc.*
- Alto** (Alto Saxophone): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*
- T.** (Trumpet): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*
- Gtr.** (Guitar): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*
- B. Bajo** (Bass): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*
- D.B.** (Double Bass): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*. Includes a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Gkl.** (Glockenspiel): Starts with a *f* dynamic, then *p*, and later *cresc.*
- Xyl.** (Xylophone): No part is written.
- Perc.** (Percussion): No part is written.
- Bnd.** (Band): Starts with a *f* dynamic, then *p*, and later *cresc.*
- Tpl.** (Tom-tom): Starts with a *f* dynamic, then *p*, and later *cresc.*
- Gtr.** (Guitar): Starts with a *f* dynamic, then *dim.*, and later *p* and *cresc.*

Measure numbers 159 and 160 are indicated at the beginning of the D.B., Gkl., Perc., and Bnd. staves.

167

Bla. 1 *ff*

Bla. 2 *ff* Unis. *pp*

Alto *ff* *pp*

T. *ff* *pp*

Gtr. *ff* *pp*

B. Bajo *ff* *pp*

D.B. 167 *ff* *pp*

Glk. 167 *f*

Xyl.

Perc. 167

Bnd. 167 *pizz.*

Tpl.

Gtr. 167

This musical score page contains 12 staves, numbered 175 to 204. The instruments and parts are: Bla. 1 (Flute 1), Bla. 2 (Flute 2), Alto (Alto Saxophone), T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Double Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Clarinet), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Tom-tom), and Gtr. (Guitar). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 175-184) features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) for most instruments. The second system (measures 185-194) features a dynamic marking of *f* (forte) for the Clarinet. The third system (measures 195-204) features a dynamic marking of *f* for the Bandoneon and a *pizz.* (pizzicato) marking for the Tom-tom. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

Improv. Tiple X3

195 2.

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

195 2.

Glk.

Xyl.

Perc.

195 2.

Improv Tiple

Em Em Em Em C7 C7 C7 C7

Bnd.

Tpl.

Gtr.

z

204

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

204

arco

204

Glk.

Xyl.

204

Perc.

204

Bnd.

Em Em Em Em C7 C7 C7 C7

Tpl.

Gtr.

Detailed description: This is a musical score for page 207 of a piece titled 'Mosaico'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Bla. 1 (Flute 1), Bla. 2 (Flute 2), Alto (Alto Saxophone), T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), Perc. (Percussion), Bnd. (Bandoneon), Tpl. (Tombo), and Gtr. (Guitar). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 204. The flute parts (Bla. 1 and 2) and the alto saxophone, trumpet, and guitar parts all play a melodic line starting in measure 204, marked with a forte (*f*) dynamic. The double bass (D.B.) part also plays a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction 'arco'. The percussion (Perc.) part is marked with a forte (*f*) dynamic. The bandoneon (Bnd.) part plays a series of chords: Em, Em, Em, Em, C7, C7, C7, C7. The guitar (Gtr.) part is marked with a forte (*f*) dynamic. The other instruments (Glk., Xyl., Tpl., and the second guitar) are marked with a forte (*f*) dynamic and have a whole rest in measure 204.

K

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Bla. 1** (Flute 1): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a whole note chord in the first measure, followed by rests.
- Bla. 2** (Flute 2): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a whole note chord in the first measure, followed by rests.
- Alto** (Alto Saxophone): Bass clef, key signature of one sharp (F#). Contains a whole note chord in the first measure, followed by rests.
- T.** (Trumpet): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a whole note chord in the first measure, followed by rests.
- Gtr.** (Guitar): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a whole note chord in the first measure, followed by rests.
- B. Bajo** (Bass): Bass clef, key signature of one sharp (F#). Contains a melodic line of eighth notes.
- D.B.** (Double Bass): Bass clef, key signature of one sharp (F#). Contains a melodic line of eighth notes, starting at measure 212.
- Glk.** (Congas): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains rests.
- Xyl.** (Xylophone): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains rests.
- Perc.** (Percussion): Percussion clef, key signature of one sharp (F#). Contains a rhythmic pattern of eighth notes, starting at measure 212. The pattern is labeled "Percu ritmos 6/8" and "Improv.".
- Bnd.** (Bongos): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains rests.
- Tpl.** (Timpani): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains rests.
- Gtr.** (Guitar): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains rests.

Improv. Guitarra

220

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

220

D.B.

220

Glk.

Xyl.

220

Perc.

Improv Guitarra
Bandola y tiple percusión
de Bambuco.

220

Bnd.

Tpl.

Gtr.

Em Em Em Em C7 C7 C7

228

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

228

Glk.

Xyl.

Perc.

228

Bnd.

Tpl.

Gtr.

C7

X4

Improv. Bandola

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes five staves for woodwinds and strings: Bla. 1, Bla. 2, Alto, T., and Gtr. Each of these staves begins with a melodic line starting at measure 236, marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds and strings play a similar rhythmic pattern. Below these are staves for B. Bajo, D.B., Glk., Xyl., and Perc., all of which are mostly silent with some initial notation at measure 236. The bottom section features three staves: Bnd., Tpl., and Gtr. Above the Bnd. staff, the text "Improv. Bandola" is written, followed by a sequence of chords: Em, Em, Em, Em, C7, and C7. The Bnd., Tpl., and Gtr. staves are mostly silent throughout the section.

243

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

243

Glk.

Xyl.

Perc.

243

C7 C7 Em Em Em Em C7 C7

Bnd.

Tpl.

Gtr.

243

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Mosaico'. The score is arranged in a system of staves. The top section includes five staves for woodwinds: Bla. 1 (Bass Clarinet), Bla. 2 (Bass Clarinet), Alto (Alto Saxophone), T. (Tenor Saxophone), and Gtr. (Trumpet). Below these are three staves for percussion: B. Bajo (Bass Drum), D.B. (Double Bass), and Perc. (Percussion). The next section includes three staves for other instruments: Glk. (Glockenspiel), Xyl. (Xylophone), and Perc. (Percussion). The bottom section includes three staves for guitar: Bnd. (Bass Guitar), Tpl. (Tambourine), and Gtr. (Guitar). The guitar part features a series of chords: C7, C7, Em, Em, Em, Em, C7, C7. The score is marked with a rehearsal sign '243' at the beginning of each instrument's part. The key signature is one sharp (F#).

L

251

1. 2.

Bla. 1

Bla. 2

Alto

T.

Gtr.

B. Bajo

D.B.

251

1. 2.

Glk.

Xyl.

Perc.

251

C7

1. X4 2.

Bnd.

Tpl.

Gtr.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Bla. 1, Bla. 2, Alto, T. (Trumpet), Gtr. (Guitar), B. Bajo (Bass), D.B. (Double Bass), Glk. (Congas), Xyl. (Xylophone), and Perc. (Percussion). The second system includes parts for Bnd. (Band), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The score begins at measure 259. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and textures, with a 'Div.' (divisi) instruction for the woodwinds and strings in the final measures. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

This musical score is for the piece "Mosaico" and is divided into two systems. The first system includes staves for:

- Bla. 1 (Flute 1)
- Bla. 2 (Flute 2)
- Alto (Alto Saxophone)
- T. (Trumpet)
- Gr. (Guitar)
- B. Bajo (Bass)
- D.B. (Double Bass)
- Glk. (Glockenspiel)
- Xyl. (Xylophone)
- Perc. (Percussion)

The second system includes staves for:

- Bnd. (Bandoneon)
- Tpl. (Trombone)
- Gr. (Guitar)

The score begins at measure 275. The woodwind and brass sections are mostly silent until measure 285, where they enter with notes and dynamic markings. The guitar and double bass parts feature complex rhythmic patterns and chordal textures. The percussion and xylophone parts provide a steady accompaniment. The score concludes with a final measure at 290, marked with a double bar line and repeat dots.

ANEXO 2. StagePlot

Se presenta la propuesta que hace alusión específicamente al montaje planteado durante la maestría. Es preciso explicar que si bien el trío va de pie se cuenta con sillas auxiliares. Se puede identificar en el plano el movimiento del grupo trazado por la línea verde que parte y retorna de los círculos amarillos a los grises (luces cenitales) y viceversa. A la izquierda del director se puede apreciar la figura de la cantante invitada (Claudia Gómez); también es preciso mencionar que la cantidad de micrófonos que se utilizan son para amplificar la orquesta (EnPúa). Picaporte tiene sus propias líneas.

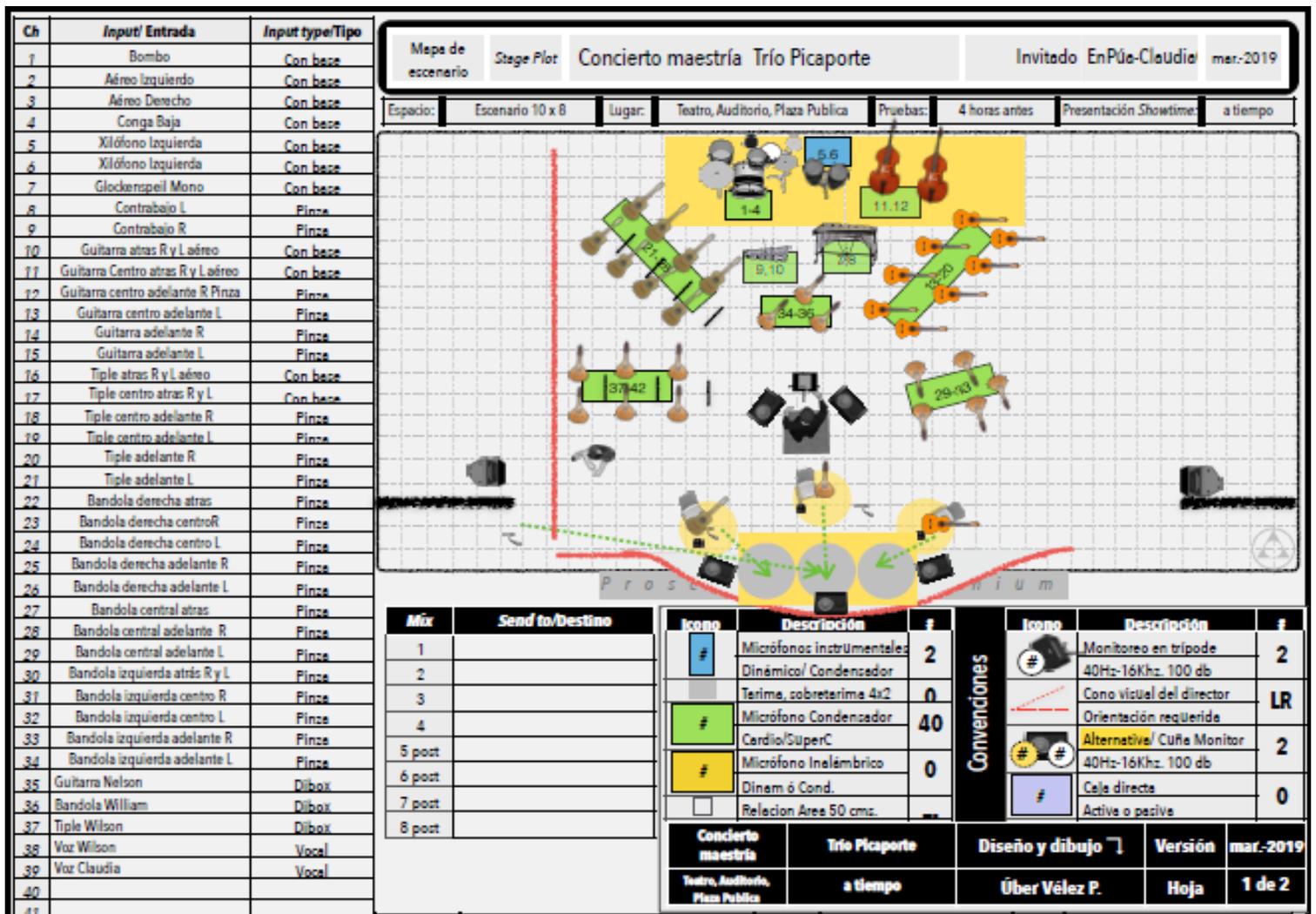


Gráfico 8. StagePlot. Elaboración Über Vélez (Audio Estudio).

ANEXO 3. Rider Técnico

Requerimientos técnicos para la realización del concierto del Trío Picaporte. El Rider de EnPúa está indicado en el StagePlot. (Columnas de la izquierda)

Distribución de mezcla

MIX.	DESCRIPCIÓN	MONITOR	ECUALIZADOR
1	Bandola (William)	1	OK
2	Tiple (Wilson)	1	OK
3	Guitarra (Nelson)	1	OK
4	Voz presentación.	1	OK
5	Voz Claudia Gómez	1	OK

Input list

Canal	Instrumento	Micrófono/caja directa	Stand
1	Bandola	Caja directa	No stand
2	Tiple	Caja directa	No stand
3	Guitarra	Caja directa	No stand
4	Vocal	Shure Sm 58	Boom
5	Vocal	Shure Sm 58	Boom