



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**  
1 8 0 3

# **El formato de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos: De la tertulia al estudio de grabación**

**María Cristina Marín Ramírez**

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Medellín, Colombia  
2021

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Maestría en músicas de América Latina y el Caribe

**El formato de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos: De la tertulia al estudio de grabación**

María Cristina Marín Ramírez

Asesor:

PhD, Alejandro Tobón Restrepo

Grupo de investigación Músicas Regionales

Medellín, Colombia, 2021

## Contenido

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
 <b>Capítulo I</b>	
<b>Albores: entre tertulias, radio y tocadiscos</b> .....	<b>12</b>
1.1 Tertulias.....	13
1.1.1 Familia Camargo Spolidore.....	18
1.2 La radio: un “diarioconcierto”.....	21
1.2.1 Oriol Rangel y <i>Nocturnal colombiano</i> : Margaritas para la radio.....	25
1.2.2 <i>Antología musical de Colombia</i> : Oriol en los radioteatros.....	31
1.3 El disco: LP’s de piano y cordófonos pulsados.....	32
1.3.1 Medellín capital discómana: <i>Sonolux</i> .....	35
1.3.2 Un café para piano y cordófonos pulsados colombianos.....	38
 <b>Capítulo II</b>	
<b>Otra salida del sol</b> .....	<b>44</b>
2.1 Senderos.....	44
2.2 La transmisión mediática de los conjuntos de piano y cordófonos pulsados.....	48
2.3 Rutas de viaje del piano, la bandola, el tiple y la guitarra.....	50
2.3.1 Escribiendo música: Morales Pino, Murillo y Vieco.....	54
2.3.2 La música de proyección folclórica y los conjuntos de piano y cordófonos pulsados.....	57
2.3.3 ¿Piano colombiano?.....	60
2.4 Un paso más: De oriol a Henao. Procesos de reapropiación creativa intergeneracional.....	66
2.4.1 Papá ¡llévame a la radio! Ruth Marulanda.....	69

2.4.2	Ciro Leal y el <i>Trío Tochingos</i> .....	72
2.4.3	Germán Darío Pérez.....	73
2.4.3.1	<i>Síncopa cinco</i> .....	77
2.4.3.2	<i>Trío Nueva Colombia</i> .....	77

### Capítulo 3

<b>Viejos y nuevos caminos</b> .....	<b>81</b>
3.1 <i>Amanecer en Bogotá</i> : análisis de aspectos musicales característicos.....	84
3.2 <i>Nocturnal colombiano</i> Vol. I y II: Análisis de aspectos musicales característicos...89	
3.3 <i>Ancestro</i> : análisis de aspectos musicales característicos.....	94
3.4 Formas de onda y espectrogramas, una mirada al cambio tecnológico de la grabación desde las producciones de piano y cordófonos pulsados.....	96
3.5 Repertorios.....	100
3.6 Nuevos escenarios: de <i>El cucarrón</i> a <i>Ancestro</i> .....	123
3.7 Dinámicas de cambio tecnológico.....	126
3.8 Rutas por explorar: nuevas sonoridades.....	130
<b>Conclusiones</b> .....	<b>135</b>
Referencias.....	140
Discografía.....	150
Anexos.....	152

## Introducción

Esta investigación es el resultado de los procesos de formación de la maestría en Músicas de América Latina y el Caribe con énfasis en investigación, ofrecida por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Se adscribe al Grupo de Investigación Músicas Regionales de la misma institución en la línea Música - identidad - cambio cultural.

El propósito principal de este estudio es el formato de piano y cordófonos pulsados de la región andina colombiana<sup>1</sup>: sus inicios, consolidación y posteriores desarrollos; su contexto, características, cualidades musicales y performáticas, actores principales, escenarios, interacción con las audiencias, así como también, su presente y perspectivas.

No todas las agrupaciones en Colombia que incluyen el piano y los cordófonos pulsados corresponden a este tipo de formato; para que ingresen en esta categoría, además de la organología, tienen que cumplir con ciertas características que a lo largo del trabajo se irán desarrollando. Un ejemplo inicial correspondería a interpretar, a través de unos géneros específicos, unos repertorios que los representan. Bien se comprende que este formato tiene que ver con un sendero estético y con apuestas conscientes por un conjunto que reúne lo académico con la tradición de cuerdas pulsadas de la región andina colombiana. Esto es, una apropiación en el tiempo de este formato que recorre los imaginarios que por más de un siglo han constituido la idea de lo académico y lo popular en este territorio.

El rango temporal de este estudio es desde mediados de 1920 a 2021 y su espectro espacial han sido las tertulias, la radio, los radioteatros, el estudio de grabación, la televisión, los concursos y festivales y los escenarios alternativos. Este rango corresponde desde la época en la que inician las prácticas de la familia Camargo Spolidore, hasta las agrupaciones que siguen apostado por este formato en 2021 como el *Trío Nueva Colombia*

---

<sup>1</sup> Es una de las regiones naturales de Colombia; corresponde a un espacio heterogéneo y diverso conformado por la cordillera de Los Andes, sus montañas, valles y mesetas. Ella alberga un porcentaje alto de la población del país (cerca del 70%) e históricamente ha sido eje del poder político y económico, organización centralista que excluye y margina a la periferia. Debido a estas razones, las músicas que se han desarrollado en esta Región, han sido ampliamente impulsadas desde las instituciones gubernamentales, al punto de llamarlas genéricamente como “música colombiana” o “música nacional”. Los centros urbanos de este territorio han sido epicentro de la radio, las casas disqueras y en ellos han convergido los actores objeto de este estudio.

y *Ensamble Tríptico*, por solo mencionar algunos. Igualmente, evidencia la manera en la que, a través de este formato, las músicas locales<sup>2</sup> y las académicas se conectan en la vida urbana; esto es, un formato que reúne músicos académicos y tradicionales con un repertorio tradicional-popular andino colombiano (bambucos, pasillos, danzas, guabinas, torbellinos, vales) en espacios mediáticos como la radio y las disqueras.

Haciendo una breve digresión, y evocando una acción paralela, quiero afirmar que esta investigación corresponde a una parte significativa de mi vida. Yo vengo de una familia musical de El santuario, Antioquia; en ella siempre ha habido tertulias y reuniones familiares acompañadas con tiples, guitarras, piano, voces, percusión, violín y mucha alegría. Mis tías y tíos señalaban en sus cancioneros sus temas favoritos y podían cantar y tocar piezas instrumentales toda la noche. Cuando estábamos en las reuniones familiares mi tío Alirio, que interpretaba el piano y el órgano eléctrico en la iglesia de El Santuario, —me decía— sobrinita querida, vamos a tocar *Hortensia* y todos empezábamos a cantar y a acompañar. La sala se llenaba de timbres y colores. Así, escuchando y viendo a mi familia, desde pequeña, sentí gran afinidad por el piano, me encanta ese instrumento que “puede hacerlo todo”<sup>3</sup>. Sin embargo, cuando tocaban bambucos lo que más me llamaba la atención era el tiple, ahí este instrumento era el rey ¡qué sabor tenía! Si no había tiple entonces no tocábamos bambucos. Cuando tenía nueve años ingresé a la escuela de música de *Comfenalco* para estudiar piano, y como era una institución con énfasis en música andina colombiana, también me enseñaron tiple y bandola: no podía ser más feliz. Pero solo fue hasta que, quince años después, escogiendo el repertorio de mi recital de grado de licenciatura en piano de la Universidad de Antioquia, escuché una obra, *Leonilde* en la que convergían el piano con el tiple y la bandola. Este pasillo tenía una sonoridad extrañamente familiar para mí, en él se escuchaba una exploración técnica y estética desde el piano y la bandola; esa versión era académica pero también popular: podía estar en un

---

<sup>2</sup> Como lo aclara Solano (2018) al referirnos a las músicas locales se “hace alusión a músicas campesinas que hacen parte de una tradición oral, e igualmente a lo que se podría denominar como músicas híbridas, es decir, las que son resultado de una exploración y experimentación creativa a partir de lenguajes musicales tradicionales y de lenguajes de otros espacios geográficos y culturales” (p. 115-116). Sin embargo, como ella misma lo afirma, el uso de expresiones como música tradicional o música colombiana, suscitan dificultades para su definición y necesariamente son conceptos que requieren revisión permanente y que deben estar abiertos a la discusión y al debate. “Es un hecho que son conceptos complejos, cargados de contenidos políticos, ideológicos y estéticos” (Solano, 2018: 116).

<sup>3</sup> Hacer la melodía mientras acompaña, ser el soporte rítmico; o si se quiere, ser síntesis o reducción de la orquesta. “Hacerlo todo” es una metáfora de la versatilidad y de la fascinación que tengo por este instrumento.

escenario de concierto como el recital, pero también en las reuniones familiares<sup>4</sup>. Fue así como surgió la pregunta de investigación del presente trabajo: ¿Qué es el formato de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos?, ¿cuál fue su desarrollo, consolidación y cómo se proyecta —si es que lo hace— al día de hoy (2021)?

El desarrollo de este ejercicio investigativo me ayudó a estructurar y comprender una manera de plantear una investigación desde un estudio de caso y a consolidar mi práctica como joven investigadora. A través de las diferentes etapas (planteamiento del proyecto, desarrollo de la investigación, divulgación y productos de investigación) de la tesis pude evidenciar que cada una de ellas presenta diferentes retos. Por ejemplo, el punto de partida fueron los interrogantes musicales y de contexto que me suscitaba la obra *Leonilde*, de ahí evidencié que hacía parte una producción discográfica: *Amanecer en Bogotá*<sup>5</sup>. Entonces surgió la pregunta por si existían otras producciones similares, fue allí cuando descubrí el trabajo de Oriol Rangel<sup>6</sup> y del *Trío Nueva Colombia*<sup>7</sup>. Así, inicialmente, el trabajo quería dar cuenta de cuatro producciones discográficas, pero con el proceso estructurado, mediante la guía del asesor, y a través del trabajo de análisis musical, de escucha, catalogación, de la experiencia de conversar con actores implicados, fui ampliando la mirada y descubriendo que había varios músicos que aportaban a la construcción de este formato.

El primer capítulo retrata los antecedentes de este formato y cómo se dio el paso, a través de la radio y la producción de discos, de la tertulia a espacios institucionales y mediáticos. Adicionalmente, reflexiona sobre el éxito comercial y el sendero estético que representó el *Conjunto Nocturnal colombiano* de Oriol Rangel y la manera en la que éste marcó un modelo entre los músicos y otros actores de este formato, así como también en

---

<sup>4</sup> Esta diferencia entre lo popular y lo académico se da, para este formato, en doble vía: una obra que pueda encajar en un recital de grado, que reúna los estándares de exigencia técnica e interpretativa: hoy en día los espacios para músicas tradicionales como la música parrandera o guasca no encajan, a no ser que tengan una performance y un concepto específico como, por ejemplo, “música parrandera sinfónica” o “guasca sinfónica” en un escenario de conciertos académicos como un gran teatro de la ciudad. Igualmente, en las fiestas familiares o populares no es bien recibido, no es el espacio más adecuado para realizar, por ejemplo, la interpretación de una sonata de 40 minutos o una obra extensa de música de cámara. Esta obra (*Leonilde*) lleva consigo una impronta académica-popular que sintetiza el objeto de estudio de esta investigación y que se desarrollará a lo largo de la tesis.

<sup>5</sup> Aquí se puede escuchar esta producción: [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7\\_1SU73e8JrINvrr5aTBu](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7_1SU73e8JrINvrr5aTBu)

<sup>6</sup> Aquí se pueden escuchar Nocturnal colombiano Vol. I <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1tLElkagIa8urV41tEq10uHZ-cuDdYpsg> y Vol. II <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1LMOKk-veOGTxR3C8E2jfhDWZhD191vM5>

<sup>7</sup> Aquí se puede escuchar *Ancestro* del *Trío Nueva Colombia* <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1gTBBsX2FgDBq4dAbVSxpUgtFiPRfLQVD>

los radioescuchas y en futuras agrupaciones. Adherido a lo anterior, se retrata la manera en la que estos modelos se conectan con diversos actores y generan una ruta simbólica y llena de significado para las personas inscritas en ellos. En este apartado aparecen personajes centrales de la investigación como el pianista Oriol Rangel, los hermanos Martínez, Otón Rangel, Jorge Camargo Spolidore, Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes y, más recientemente, Germán Darío Pérez, Ricardo Pedraza y Mauricio Acosta.

El capítulo dos presenta la relación de los conceptos *senderos* y *música de proyección folclórica* respecto al estudio de caso; también plantea reflexiones acerca de la radio, la música en vivo, la música grabada, la oralidad mediatizada<sup>8</sup> (oralidad secundaria dada a través de los medios de comunicación, en este caso la radio y el disco), los nuevos medios de difusión, la implementación y el uso de la tecnología como eje transversalizador de estos formatos, las rutas de interacción entre el piano y los cordófonos pulsados en Colombia y los procesos de reapropiación creativa intergeneracional. Además de los conceptos que se van estructurando a lo largo del trabajo se recurre a citas de distintos autores: intérpretes, compositores, arreglistas, investigadores, periodistas, coleccionistas, cuyas voces responden a dinámicas propias de la época y, por tanto, a través de ellos, se pueden observar miradas folcloristas, musicológicas o en las que se recurre a describir ciertos conceptos con terminología no científica sino apropiada en ámbitos en los que se conjuga la tradición y la academia; entrevistas que recogen opiniones y observaciones que, en muchos casos, resultan subjetivas. Es así que se quiere dar un panorama holístico a las posturas que el formato suscita entre distintas miradas epistemológicas.

A lo largo del trabajo se encontrarán una serie de conceptos surgidos en el desarrollo de esta investigación como, por ejemplo: piano colombiano, música colombiana, música colombiana de concierto, conjunto colombiano, popular, tradicional, académico, o definiciones para la música como sabor, groove, entre otros. Si bien, somos conscientes que son conceptos problematizadores y que ameritan un análisis pormenorizado para comprender a fondo lo que cada uno significa en la construcción de

---

<sup>8</sup> Ochoa (2001) se refiere a este concepto en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización*, específicamente aborda el tema en el capítulo sobre el patrimonio. Esto porque argumenta que los patrimonios, la transmisión a otras generaciones se da por varias vías, no solo por la oral o por la escrita; existen vías alternas como la oralidad secundaria o mediatizada, en donde ese paso se logra a través de los medios de comunicación como la radio, los discos y más recientemente, la internet.



prácticas musicales, ellos se emplean cotidianamente entre los actores como lenguaje propio y característico del periodo histórico estudiado. Pero esto no implica que dejemos de reconocer que en algunos casos podría parecer un uso acrítico.

Finalmente, el capítulo tres enmarca un análisis musical de cuatro producciones icónicas para estos formatos: *Amanecer en Bogotá* (c.a. 1956) de Camargo Spolidore, *Nocturnal colombiano I* (c.a. 1960) y *II* (1962) de Oriol Rangel, y *Ancestro* (2000) del Trío Nueva Colombia de Germán Darío Pérez. Hace un recorrido por algunos programas grabados de *Antología musical de Colombia*<sup>9</sup> al igual que por diversos conjuntos que han integrado técnica y estéticamente la sonoridad de piano y cordófonos pulsados. Describe musicalmente veintiséis obras y subraya su relación con el objeto de estudio. Evidencia, además, la manera en la que los festivales han posicionado estéticas y repertorios y han servido como plataforma y escenario de nuevos artistas, ya que se convierten en un espacio de legitimación en el *campo* (entendido desde el concepto de Bourdieu). Adherido a lo anterior, presenta las dinámicas de cambio tecnológico, nuevas apuestas y escenarios de los formatos de piano y cuerdas pulsadas.

En las conclusiones se presenta una serie de reflexiones recogidas durante el desarrollo del trabajo. Ésta relaciona las prácticas musicales con los contextos en los que se generan, los actores con la sociedad a la que pertenecen, usos y funciones del formato de piano y cordófonos pulsados, resultado de los análisis musicales, e incluye puntos de vista objetivos y críticos del formato en estudio.

A lo largo del trabajo, se podrán encontrar los enlaces de los videos y los audios relacionados (no solo como enlaces a sitios externos, sino almacenados en una carpeta en Drive, creada específicamente para esta tesis). Igualmente, una lista de reproducción en YouTube llamada *Piano y cordófonos andinos colombianos* que actualmente cuenta con más de 160 obras (67 entradas entre canciones individuales y producciones completas), y que se irá enriqueciendo con aportes propios y de otras personas. Esta lista le otorga al lector de la tesis y al público en general un panorama y un espacio para vivenciar este formato.

Adicionalmente, se encuentran dos anexos, el primero corresponde a una descripción musical de cada una de las obras contenidas en las producciones *Amanecer en*

---

<sup>9</sup> Aquí se puede escuchar un fragmento del programa *Antología Musical de Colombia* [https://drive.google.com/file/d/1Uo8j7owR2W6DPxQSmEgLyI56\\_BbXoDZC/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1Uo8j7owR2W6DPxQSmEgLyI56_BbXoDZC/view?usp=sharing)

*Bogotá y Ancestro* y el segundo al score del pasillo *Leonilde* en la versión de Camargo, Zapata y Uribe Bueno (grabación de 1956 aprox.). Esta obra se transcribe debido a que el arreglo logra una versión contrapuntística entre el piano y las cuerdas pulsadas. De todo el repertorio escuchado ninguna obra muestra una interacción tan consciente entre piano y cuerdas pulsadas. Esta versión representa una innovación y una experimentación que se ha hallado muy poco en trabajos posteriores. Con la transcripción de *Lenilde* se quiere dejar testimonio de una versión inédita en la que se dimensione este formato como una paleta orquestal en donde cada instrumentista pueda hacer melodía, acompañamiento o segundas voces; en conclusión, que se piense el formato no como un solista con acompañamiento sino como agrupación de cámara, como una unidad sonora.

Para la elaboración de este trabajo se realizaron 16 entrevistas semiestructuradas a personajes centrales de la tesis, esto es, pianistas, cordofonistas, coleccionistas, investigadores, conocedores de la temática y familiares de los protagonistas (Teresita Gómez, Ruth Marulanda, Germán Darío Pérez, Ciro Leal, Felipe “el chiqui” Henao, Fabian Forero, Fernando “el chino” León, Germán Posada, César Macias, William Posada, Fernando Gil, Héctor Rendón, Carolina Santamaría, Rondy Torres, Ronald Andrey Perilla y Daniel Camargo); así mismo, se hizo la audición de una gran cantidad de producciones y obras que incluían el formato de piano y cordófonos pulsados (alrededor del 90% de toda la producción de estos conjuntos). Se revisó bibliografía que ayudara a reconstruir histórica y contextualmente el formato de piano y cordófonos pulsados. Se crearon categorías de análisis, se revisó bibliografía pertinente a la temática, se visitaron centros de documentación, se revisaron programas de mano, fotografías, videos, listas de reproducción, podcasts, conferencias, foros. Se realizó, así mismo, una pesquisa exhaustiva de la biografía, las producciones discográficas y audiovisuales de los músicos protagonistas de esta investigación. Adicionalmente, se consultaron las *Analytics* de los principales músicos y producciones centrales en este estudio en las plataformas YouTube, Spotify, iTunes y Deezer. En el apartado de repertorios se realizó la ficha catalográfica (con la transcripción de los primeros compases) de cada obra reseñada, este material bibliográfico obedece a parámetros de bibliotecología especial para música y responde a modelos internacionales de catalogación como los de la *International Inventory of Musical Sources (RISM)* o la *Répertoire International de Littérature Musicale (RILM)*. Estas fichas buscan ofrecer información precisa sobre los datos

principales de las obras, está compuesto por encabezado, registro bibliográfico y observaciones.

Este trabajo ofrece un punto de partida para reflexionar sobre el formato de piano y cordófonos pulsados, sus características contextuales y musicales; quiere además generar conciencia en los lectores de que este formato va más allá de un hecho organológico y congrega actores, repertorios y estéticas. Uno de sus anhelos también es generar nuevos trabajos investigativos, de creación o de performance.

## Capítulo 1

### Albores: entre tertulias, radio y tocadiscos

Desde mediados de los años treinta del siglo XX, músicos de distintos rincones de la región andina colombiana, que en su mayoría provenían de familias musicales, confluyeron en algunas de las principales ciudades del país para hacer parte de la nueva vida musical que allí se estaba conformando. En este contexto se consolidaron agrupaciones de piano y cordófonos pulsados, en las cuales convergieron diversas tradiciones musicales: músicos populares empíricos y músicos con formación académica<sup>10</sup>. Con este formato instrumental, que proporcionaba una nueva paleta tímbrica, y en espacios como el estudio de grabación, se produjeron programas antológicos para la radio y se grabaron discos icónicos<sup>11</sup> que sirvieron como modelo de la sonoridad de los conjuntos de piano y cordófonos pulsados. El estudio de grabación significó un crisol de exploración para estas conformaciones abiertas (piano con cualquiera de los instrumentos del trío andino colombiano: bandola, tiple o guitarra; o con cordófonos como la guitarra con cuerdas metálicas o la mandolina; se incluye también el contrabajo que es fundamental en estos conjuntos, es interpretado en su gran mayoría sin arco, es decir, como un instrumento de cuerda pulsada). Esta sonoridad particular<sup>12</sup> respondía a las búsquedas técnicas y estéticas de quienes las realizaban; experiencias que fueron recogidas por las grabaciones sonoras y que han sido tan influyentes que han generado un sendero<sup>13</sup> musical que hoy en día se sigue recreando, transformando y proyectando en nuevos escenarios.

---

<sup>10</sup> Entre ellos el pianista y compositor Oriol Rangel, quien fue uno de los mayores difusores e intérpretes del repertorio andino colombiano con el formato de piano, tiple y guitarra. Así mismo, la familia Camargo Spolidore hacía tertulias y presentaciones en vivo y recreaba el formato de piano y cordófonos pulsados.

<sup>11</sup> Entre ellos, los programas radiales *Antología musical de Colombia* y *Nocturnal colombiano*; y las producciones discográficas *Amanecer en Bogotá*, primera producción en la que se incluye el piano y los cordófonos pulsados, y *Nocturnal colombiano vol. I y II*. Los anteriores tres LP's fueron grabados en la disquera *Sonolux* bajo el sello principal.

<sup>12</sup> Sonoridad particular hace referencia a una combinación tímbrica no usual para las prácticas musicales de la región andina colombiana; a búsquedas interpretativas estéticas en que las que confluyen instrumentos de base académica y con un sonido robusto como el piano y el contrabajo combinados con instrumentos de base tradicional y de rango acústico más pequeño como el tiple, la guitarra y pequeña percusión. Por otro lado, también hace referencia a unos repertorios específicos, estos son aires de la región andina colombiana como bambucos, pasillos, guabinas, danzas, torbellinos, valeses, polkas. Y, por último, a una performance específica de este formato.

<sup>13</sup> Este sendero musical al que hacemos referencia es un concepto implementado por la socióloga Ruth Finnegan en 1989, el cual se articulará al tema de estudio en el capítulo II. Sin embargo, para anticipar su

Así pues, se evidencia una ruta por la que han trasegado el formato de piano y cordófonos pulsados andinos colombianos, que será estudio de caso para esta investigación: las tertulias familiares y en bares, clubes o tertuliaderos musicales; las actuaciones en vivo en radioteatros transmitidas para la radio, los programas radiales; la exploración en el estudio de grabación y la reapropiación creativa y estética de una sonoridad particular en nuevas generaciones y difundida en medios alternativos. A través de este capítulo se analizarán los procesos de conformación de agrupaciones que decidieron incorporar el piano y los cordófonos pulsados andinos colombianos.

### 1.1 Tertulias

¿Cuáles han sido los antecedentes que propiciaron las conformaciones instrumentales de cuerdas andinas con piano en las músicas del interior del país<sup>14</sup>? Despejemos el horizonte; para esto debemos entender la condición de heterogeneidad y diversidad de estos formatos. Este es un reflejo, entre otras cosas, de la riqueza geográfica y humana de nuestro país y de la región a la que hacemos referencia

Lo andino colombiano [...] remite al espacio montañoso que alberga la mayoría de la población; al “interior del país”; a campo con agricultura y ganadería fundamentalmente de minifundio; a ciudad industrializada; [...] a antiguas danzas cortesanas recreadas por comunidades campesinas; a danzas “mestizas-criollas”; a formas instrumentales lentas o rápidas [estas últimas] denominadas fiesteras; a géneros cantados, coplas y trovas repentistas; a tradiciones festivas de origen religioso; a festivales que acogen estas manifestaciones; a los tríos y estudiantinas con bandolas, tiples y guitarras; a las bandas de flautas del macizo colombiano; a quenás, charangos y zamponas en el sur; al bambuco, el pasillo, la guabina y la danza; a la música carranguera; a las rajaleñas del Tolima y Huila; a la tradición guabinera y torbellinera de Cundinamarca, Boyacá y Santander; a expresiones “foráneas” que se funden con “lo propio” en nuevas sonoridades (López, 2011:142).

---

incidencia en este trabajo, se subraya la manera en la cual relaciona las prácticas musicales y su participación en la vida de las personas. Implicaciones musicales y no musicales que estructuran la vida en comunidad.

<sup>14</sup> Para este trabajo, y tomando en cuenta una categoría de larga data en Colombia, se habla de “interior del país” como sinónimo de Región Andina, con toda la diversidad que ella encierra. También, por la necesidad de hacer diferencia con las otras regiones culturales del país. Téngase en cuenta que, para la época del surgimiento y consolidación de este formato, era usual que se hablara de música colombiana como sinónimo de música andina.

A la anterior caracterización se suman también las manifestaciones académicas, urbanas, comerciales y de las élites en las que el piano ha tenido un lugar privilegiado. También en la composición, la música de salón, la música para la radio y la grabación en disqueras. Adicionalmente, este instrumento ha cumplido un papel fundamental en la pedagogía. El ensayista, historiador y periodista colombiano Germán Arciniegas recuerda que:

Una de las atracciones que movieron a los pobres de Europa para venir a América y salir de la miseria fue la imagen de que en América eran las cosas [¿casas?] con piano. Les gustaba la música. Allá el clavicémbalo era en la casa del príncipe, del señor. El cuento de que, en cualquier casa de Boston o Nueva York, en las tabernas, el piano era tan común como la mesa o la silla; formaba parte de la leyenda dorada que atrajo a millones en busca de un mundo mejor. La democratización del piano marca el momento de América. El día en que el negro lo agarra, el Jazz queda completo. De Alaska a la Patagonia se oía en la noche a las niñas tocando los ejercicios de Czerny. Entonces el ruido no aturdí. En las calles solitarias, el piano llenaba de música desgranada. Y un continente donde se oyeran las notas de Czerny salidas de la caja negra de un piano, en vez del croar de las ranas, dio una atracción mágica a los pobres europeos que sólo oían música de piano cuando pasaban cerca de la casa del príncipe, (Arciniegas, 26 de septiembre 1991)

Examinemos este proceso, para ello nos ubicaremos hacia finales de la década de 1920. En las salas de algunas casas de las principales ciudades del país surgieron y se recrearon agrupaciones musicales de carácter familiar; en ellas había un piano, uno de los instrumentos más usados para componer, enseñar y aprender música y, además, símbolo de poder económico y de buen nivel educativo. Estas salas, como se puede inferir, eran de gente de clase media-alta, o de familias con un ascendente musical. “Las clases más pudientes tenían en su casa de habitación un piano, el cual era ejecutado, principalmente, por las mujeres quienes habían recibido el instrumento como un regalo de quince años o de su esposo, y lo habían aprendido a tocar por maestros de la región” (Restrepo Gil, 2012:26). Adicionalmente, también se encontraban pianos en cafés y lugares para ejecutar música en vivo<sup>15</sup>. En aquellos espacios que albergaban este instrumento, eventualmente, confluían otros músicos para tocar y cantar en conjunto,

---

<sup>15</sup> Aquí se puede escuchar el Álbum Ensalada de Ritmos colombianos de Camargo Spolidore y su orquesta, esta producción tiene una sonoridad internacional y, seguramente, era escuchado en los grilles y cafés para bailar y escuchar.  
[https://drive.google.com/file/d/1W6v\\_Q4UhrLR1IPV2F1kQL54Xm0H96MWj/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1W6v_Q4UhrLR1IPV2F1kQL54Xm0H96MWj/view?usp=sharing)

disfrutar con colegas, recordar canciones, presentar composiciones, tomarse algunos tragos<sup>16</sup>; entonces surgían diálogos musicales cuyo cimiento era la oralidad.

Dichas veladas musicales también eran amenizadas con voces, violines, flautas, guitarras, tiples, bandolas, pequeña percusión tradicional y otros instrumentos que se entretejían con los sonidos de la noche y la alegría. Allí, dialogaban<sup>17</sup>, por ejemplo, un tiplista con un pianista para interpretar un pasillo o un bambuco. Así, entre tertulias y fiestas familiares, en un ámbito espontáneo y de disfrute, nacieron agrupaciones en donde interactuaban el piano y los cordófonos pulsados. Ellas se instauraron como espacios para compartir espontáneamente entre músicos, incentivando el surgimiento de ideas creativas que, más adelante, darían frutos profesionales puestos al servicio de los medios de comunicación y de la industria discográfica.

En Medellín, en 1927, las estudiantinas se presentaban en las vespertinas de los principales cafés, bares y establecimientos públicos de la carrera Junín, que tocaban entre las seis y las ocho de la noche. Surgían duetos típicos que eran el delirio de los trasnochadores antioqueños [...] En este decenio, la romántica y trasnochadora Medellín se vestía con sus serenatas en las empedradas calles, amplios parques y a la vera de sus ventanas coloniales, que sus cantores populares entregaban fraternalmente. Algunos comenzaban a ser leyenda, Nicolás Molina que ejecutaba magistralmente el piano, Nano Pasos y su bandola, el tiple cansado de Pelón, la bandola del viejo compositor Esmaragdo Días V. y la guitarra del legendario Germán Benítez, quien tenía el *Café Bambuco*, contiguo al tradicional *Teatro Bolívar*, lugar de encuentro de músicos y bohemios; otros que acompañaron aquellas jornadas eran los ex integrantes de *La lira antioqueña* (Restrepo Gil, 2012:20-22).

Hilemos un poco más, afirma el historiador mexicano Luis González y González<sup>18</sup> que uno de sus maestros le enseñó que las dos fuentes principales de conocimiento que tenía aquel que se estaba formado como historiador eran la biblioteca y el café, porque en este último era donde los maestros decían lo que sentían y pensaban. Haciendo una extrapolación de esta idea, el café es para el historiador como las tertulias para el músico. Y ¿cómo son las tertulias instrumentales a las que hacemos referencia? Las

---

<sup>16</sup> Se refiere a ingerir bebidas alcohólicas en un ambiente de camaradería.

<sup>17</sup> Más adelante, a mediados de 1950, este diálogo se democratizará con la implementación del micrófono, la amplificación o el arreglo instrumental. Elementos que permitirán que se escuchen melodías y acompañamientos en la bandola, el tiple o la guitarra en diálogo con el piano.

<sup>18</sup> Entrevista para el programa de televisión *El oficio de historiar* (Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fKLN8IKPn7g>) en el min: 11:09 Fecha de consulta: Oct 8 2019.

tertulias en el interior del país son recreadas con los instrumentos, géneros musicales y usos específicos de la música en esta región<sup>19</sup>, usualmente se dan en lugares pequeños y en un ambiente privado y son espacios que fomentan el encuentro entre diferentes músicos. El instrumento más usado en ellas es la guitarra, debido a sus características acústicas, melódico-armónicas, a su versatilidad y a que es muy popular tener una en los hogares. Otros instrumentos, que a la par de la guitarra cumplen con estas características musicales, son el tiple y la percusión menor. El piano, por su lado, es menos usual por su escasa portabilidad y porque acústicamente está por encima del sonido de la bandola, el tiple melódico o la guitarra y además necesita un espacio amplio en el lugar de la tertulia. Normalmente está ubicado contra una pared, lo que hace que el público no pueda tener contacto directo ni con el instrumento, ni con su intérprete; sin embargo, en estas tertulias que reúnen el piano y los cordófonos pulsados lo recurrente es que la apuesta musical y la atención giren alrededor del piano, que él se convierta en el protagonista, mientras tiples, bandolas y guitarras quedan supeditadas (por sus cualidades acústicas) al sonido de este instrumento y sometidas a su criterio estético. Lo anterior suena dramático, pero en las agrupaciones de cordófonos pulsados y piano se pueden observar dos vertientes en las que se transa la manera como se ejecuta la instrumentación, hecho que repercute ostensiblemente en una apuesta estética: las que utilizan el piano como un elemento de color y timbre y, en las que él es el protagonista y los demás orbitan a su alrededor. Estas dos apuestas no discrepan entre sí, sino que pueden converger en una producción discográfica o una obra. En el desarrollo de este trabajo veremos las maneras en la que los compositores y arreglistas han tratado este asunto organológico.

---

<sup>19</sup> Por ejemplo, encuentros familiares, serenatas, espacios de devoción religiosa, fiestas con músicos en vivo, entre otros.





Imagen 1: Noches de bohemia, Jorge Camargo en un bar bogotano interpretando su piano. Fotografía de Carlos Caicedo Zambrano para el periódico El Tiempo. s.i. Sala Patrimonio Documental Universidad EAFIT.

Ahora bien, ¿en qué momento dejó de ser tertulia informal para convertirse en una producción artística y en una apuesta estética<sup>20</sup>? Indaguemos brevemente este proceso, el tránsito de la reunión espontánea a una proyección institucional de los formatos de piano y cordófonos se dio por distintos caminos. En cabeza de los pianistas, que son generalmente los que han pertenecido a los ambientes académicos e institucionales, estas conformaciones fueron marchando hacia espacios como la radio y la producción de discos. En las emisoras los pianistas estaban posicionados como músicos de planta, sin embargo, existía una necesidad de que ellos incorporaran, a través de sus repertorios, sonoridades que los conectaran a expresiones populares y tradicionales del país, desde las cuales se lograra afinidad con los radioescuchas y, por ende, mayor audiencia. Este anhelo, más que responder a un afán de innovación, estaba motivado por incluir músicas con las que sentían afecto y por recrear lo que se vivía en los ambientes familiares y las tertulias con colegas. Pero migrar de un espacio hacia otro significaba reflexionar sobre este formato e incorporar acciones como la elaboración de versiones, lo cual implica, necesariamente, el tránsito de la oralidad a lo escrito/oral, la implementación de los micrófonos, la amplificación y otra serie de características que se analizarán a lo largo de esta tesis.

---

<sup>20</sup> Si bien toda aproximación instrumental, vocal o mixta desde sus primeros ensayos, bien sea con fines recreativos o de proyección, encierra en sí misma una apuesta estética, aquí hacemos alusión a ella en tanto lo informal de estos formatos deja de serlo para convertirse en un producto estético de difusión masiva y grabación perenne.

### 1.1.1 Familia Camargo Spolidore

El primer músico al que haremos referencia es el pianista y compositor boyacense Jorge Camargo Spolidore (1912-1974) quien empezó a estudiar música con su madre, doña Antonieta Spolidore Mendoza, compositora, pianista y violinista. El padre de Camargo Spolidore fue el coronel Jorge Camargo Angulo quien era cantante y pianista reconocido. Doña Antonieta, con su esposo y sus hijos, conformó la orquesta familiar *Camargo Spolidore* que ella dirigía, esta agrupación recorrió desde los años veinte hasta los cuarenta diversos lugares del país. Es así que en la vida artística de Jorge Camargo Spolidore se pueden distinguir dos orquestas fundamentales, la primera fue la que integró con sus padres y hermanos: la *Orquesta Camargo Spolidore*; la segunda fue la que él mismo conformó con sus colegas, que llevaba el mismo nombre, con la cual participó en la radio, los radioteatros, grabó una buena cantidad de discos de larga duración y con la que proyectaba su obra compositiva, interpretativa y performática<sup>21</sup>.

Según lo anterior, se reseñará, en primer lugar, la orquesta familiar. Recordemos pues, que la familia ha sido la primera escuela de muchos músicos y su aporte resulta fundamental para la propuesta estética que éstos desarrollarán.

La orquesta Camargo Spolidore, conformada por los padres, sus nueve hijos y dos tías maternas, fue de gran importancia en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Rápidamente se insertó en los medios de difusión de la música del primer tercio de dicho siglo, como fueron la grabación, la radio y las giras de conciertos. Por su fama fue contratada por la radiodifusora HKC en 1928, cuando apenas se iniciaba la radio en el país; desde ese momento su presencia fue imprescindible en diferentes emisoras y teatros en varias regiones de Colombia y fue reconocida por su amplio repertorio, el cual podía pasar de lo popular y lo tradicional a lo académico. (Gil, 2013: 9)

Así se refiere a la *Orquesta Camargo Spolidore* el crítico musical Luis Miguel de Zulategi y Huarte:

[...] El conjunto Camargo Spolidore es un espectáculo que honra mucho a Colombia. Su arte es de pura ley, digno de presentarse donde quiera, como orquesta, como coro y como órgano de combinaciones. Mercedes Camargo es una espléndida tiple [soprano] ligera, digna de roles operísticos [...] Su hermana

<sup>21</sup> Aquí se puede escuchar un LP de la *Orquesta de Camargo Spolidore* [https://drive.google.com/file/d/1\\_KHspWIOL26LvF0HhQqYNGrpLbUKwXeV/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1_KHspWIOL26LvF0HhQqYNGrpLbUKwXeV/view?usp=sharing)

María Antonieta es otro valor no menos sobresaliente quien se destacó igualmente como una estupenda soprano [...] Ricardo, rodeado de instrumentos apela a uno y otro, sobre todo a su saxofón tenor, con perfecta propiedad. Y los pasajes de serrucho, por los tres hermanos, son un espécimen de discreción y exactitud en dicha especialidad. (Zulategi 1938 en Gil, 2013: 36)



Imagen 2: Orquesta Camargo Spolidore, 1938. Programa de mano, Sociedad Amigos del Arte. Sala Patrimonio Documental EAFIT. Recuperada de: Gil, 2013. Música de cámara de compositores colombianos V. p. 10

Una revisión a su historia musical, por ejemplo, demuestra que desde muy joven Camargo Spolidore estuvo interesado por los formatos de cámara, especialmente por la conformación de la orquesta de jazz<sup>22</sup> de salón, la cual, como recuerda Gil (2013), “estaba constituida por piano o harmonio (sic), violín obligado, violines I y II, chelo, contrabajo, flauta, tres saxofones (dos altos y un tenor), dos trompetas, trombón, guitarra o banjo y percusión” (p.13). Notemos pues la presencia de la guitarra con el piano y cómo esta idea

---

<sup>22</sup> Las jazz band fueron un antecedente directamente relacionado con el piano y los cordófonos. En 1920 se conformaron en Colombia agrupaciones parecidas a las estudiantinas, pero con un repertorio y una instrumentación internacional para tocar en los clubes y bares. “Las jazz bands eran una forma de entretenimiento que era aprovechado, en su mayoría, por las clases más altas de la sociedad, en eventos sociales y clubes”. (Recuperado de: <https://www.libeluladorada.com/post/las-grandes-orquestas-colombianas-del-jazz-al-folclor>).

Estas agrupaciones usualmente mezclaban el piano y cordófonos como las guitarras, las guitarras folk, los banjos, instrumentos de viento como trompetas, clarinetes, flautas, saxofones, trombones, contrabajo y percusión. Algunas de estas primeras jazz band fueron la *Jazz Band Lorduy* de Cartagena, *Jazz Pasos*, la *Jazz Nicolas* Medellín la *Italian Jazz* de Manizales y la *Jazz Band de Anastasio Bolívar* en Bogotá”. En el capítulo 2 nos ocuparemos un poco más al detalle sobre este tópico.

orquestal de jazz band, sería una base para luego unir el piano y los cordófonos pulsados en agrupaciones con conformaciones *sui géneris*.



Imagen 3: *Orquesta Camargo Spolidore*, Bogotá, s.i. Archivo del compositor Sala de patrimonio documental-EAFIT

El interés por la música del interior del país y por su interpretación en conjuntos de cámara hizo que Camargo Spolidore durante toda su vida incluyera el piano con cordófonos pulsados; seguramente estaba motivado por sus experiencias musicales familiares iniciales y por su participación constante en tertulias con distintos colegas músicos. De igual manera, su sintonía con la sonoridad de las jazz band y las big band definieron y marcaron su estética.



Imagen 4: *Orquesta Camargo Spolidore*, Salón Monserrate, Bogotá, archivo del compositor. s.i. Sala Patrimonio Documental EAFIT.

Camargo Spolidore fue un compositor prolífico y escribió obras icónicas para el repertorio andino colombiano como su bambuco *Chatica linda*; fue un excelente solista de piano y un músico interesado en los ensambles de cámara; se supo adaptar a las formas de circulación de la música en el país que la época proponía: tertulias, giras, conciertos, presentaciones en clubes sociales, salones, radio, grabación de discos, fundador de la *Sociedad de Autores y compositores de Colombia (Sayco)* o la participación en la inauguración de la televisión.

## 1.2 La radio: un “diarioconcierto”<sup>23</sup>

Otro aspecto que se conecta con la consolidación de este formato es la radio, ésta fue un medio fundamental de comunicación en Colombia desde la segunda década del siglo XX. Como afirman Cáceres Cortés y Cáceres Ramón (2019) “La radio desempeñó un papel integrador y de difusión porque este era el medio más acorde y expedito, a través del cual las estaciones hacían que un vasto auditorio escuchara diferentes músicas y cada individuo se fuera identificando socialmente, con las distintas músicas por medio de una realidad simbólica que trasmitían las ondas radiales”. (p. 357). Este canal de difusión ha sido básico en el desarrollo de la carrera de muchos músicos nacionales, puesto que fue un medio para la proyección y un crisol por el cual se consolidaron agrupaciones, compositores, repertorios y estéticas.

La radio ha acompañado la vida de obreros, transportadores, gentes de la ciudad y del campo, convirtiéndose en eje fundamental de su desarrollo. La música no era, como ahora, el centro de la radiodifusión; Sin embargo, a través de ella, se abrieron camino artistas nacionales: en los programas en vivo realizados en radioteatros con agrupaciones y orquestas de cámara, o como músicos de planta, por ejemplo. Muchos

---

<sup>23</sup> Esta idea se toma de la manera en la que era presentado los programas diarios de Rangel: “Radio Santafé presenta *Antología musical de Colombia*, un diarioconcierto dedicado al cultivo de ritmos y melodías de la patria con la actuación personal de oriol Rangel en el piano y todo su conjunto, para contarles que el folklor de la patria se esparce vigoroso y su contenido va por los caminos de la tierra colombiana, es una noche de serenata traduciendo el alma musical de nuestro pueblo; comienza a surgir el arpegio volandero y con Oriol Rangel oímos de Emilio Sierra *Sobre el océano*”.  
[https://drive.google.com/file/d/1o1wjy5mjz\\_ynPXGgJis9bYlw6MHLXj7k/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1o1wjy5mjz_ynPXGgJis9bYlw6MHLXj7k/view?usp=sharing)

de estos grupos, tenían, el piano y el tiple como dos protagonistas significativos: el primero porque representaba lo internacional, lo académico, lo global y el segundo lo nacional, lo campesino y lo regional. Por tanto, se puede afirmar que desde la radio se produjo el salto de las tertulias familiares a los medios masivos de difusión. El papel de la radio y los radioteatros fue clave en la consolidación de las agrupaciones de piano y cordófonos. Éstas se fortalecieron y reconocieron en este contexto particular.

La programación musical en la radio tuvo dos procesos, en el primero participaron músicos aficionados y profesionales que de manera entusiasta difundían su trabajo muchas veces sin una remuneración; un segundo momento fue la consolidación de este sector, lo que llevó a que las emisoras contrataran músicos profesionales o semiprofesionales para las audiciones musicales, ya que el número de obras y la frecuencia de programas emitidos exigía rapidez de montaje, variedad y calidad en la programación. (Gil, 2009:471)

En las emisoras y radioteatros<sup>24</sup>, los pianistas eran muy solicitados por su versatilidad. Por ejemplo, Oriol Rangel (1916-1977), quien, en 1934, viajó desde su ciudad, Pamplona, a Bogotá para trabajar en la emisora *La Voz de la Victor* como pianista acompañante de los artistas que hacían audiciones y se presentaban en todo el país; y Camargo Spolidore, mencionado anteriormente, que trabajó varios años en Bogotá durante la llamada época de oro de la radio colombiana<sup>25</sup>, para dirigir orquestas en las emisoras. Posteriormente, se trasladó a Medellín por ser una ciudad que albergaba importantes casas disqueras en Colombia.

De forma paralela a su oficio de músicos para la radio o de pianistas acompañantes, dichos compositores (Rangel y Camargo), de manera espontánea y en tertulias realizadas por fuera de su entorno laboral, comenzaron a tocar y a experimentar con un formato que incluía el piano y la tradición de los cordófonos pulsados. Esto no era otra cosa más que la recreación, en un nuevo tipo de agrupación, de sus memorias

---

<sup>24</sup> El Radioteatro fue uno de los principales componentes de la Radio Nacional de Colombia [Desde 1940 hacia mediados de 1960], representó “un fenómeno estético, histórico, social y cultural; formó parte importante del proceso de formación y afianzamiento del campo cultural en Colombia. En este sentido, el radioteatro, además de contribuir en la ampliación del público radioescucha, como medio de difusión de valores para el gran público, aparece como un espacio de confrontaciones entre diversas ideologías e intereses políticos, éticos, estéticos e institucionales”. (Chávez 2017: 1).

<sup>25</sup> “Los años cincuenta, sesenta, y parte de los setenta, del pasado siglo XX pueden considerarse como los años dorados de las grandes cadenas [radiales], por la variedad y calidad de su programación y los adelantos técnicos de sus emisoras. Años que marcaron, por ejemplo, el apogeo de los grandes programas en vivo”. (Stamato, 2005).

musicales de infancia y juventud, combinadas con su formación musical en el piano. Pero estas exploraciones no se quedaron en la tertulia, en 1952, por ejemplo, Rangel propuso para la radio de Colombia un programa en el que se interpretaba en vivo lo que se concebía como *música colombiana*<sup>26</sup> con la conformación instrumental de piano, tiple, guitarra, dos flautas, contrabajo y pequeño set de percusión; este formato instrumental estuvo por más de veinte años en los horarios estelares del medio día y de la noche; y en los años setenta, migró a la televisión<sup>27</sup>.

Entre 1952 y 1972, aproximadamente, radioescuchas del interior del país acompañaban su diario vivir con los sonidos del piano, la guitarra, el tiple, las flautas, el contrabajo y la percusión, instrumentación en la que se interpretaban aires de la región andina colombiana. Los programas *Antología musical de Colombia* y *Nocturnal Colombiano* de Oriol Rangel y su conjunto se realizaban en vivo desde el radioteatro y se transmitían diariamente con una duración de 15 minutos por la *Emisora Nueva Granada*.



<sup>26</sup> Para la época se entendía por *música colombiana* las obras de la región andina. Los músicos excluían consciente o inconscientemente otras expresiones sonoras de la diversidad regional de Colombia. Esto obedecía a la política nacional de homogeneización del país. Al respecto afirma Hernández (2014) “Este problema estaba directamente relacionado con la construcción de la nacionalidad [...] no se reducía a lo musical, sino que apuntaba a la construcción de una subjetividad específica que se pudiera poner al servicio del progreso nacional” (p. 81).

<sup>27</sup> Rangel y Llano conformaron el conjunto *Los Maestros* el cual tuvo a su cargo la parte artística de los programas de televisión *Así es Colombia*, *Tierra Colombiana*, *Los Maestros*, *Reportaje a la Música* y *Embajadores de la Música Colombiana*.

Imagen 5: Promoción de la Emisora Nueva Granada 1950, Revista Semana

A la 1 de la tarde con mis hermanos y mis padres, escuchábamos al conjunto de Oriol Rangel en la *Emisora Nueva Granada*. Juntos compartíamos aquel fascinante momento en la sala de la casa, allá en Buga. Entonces recuerdo la primera vez que viajamos a la capital; tanto encanto tenían aquellas tardes llenas de música y tanta ilusión me hacía conocer los músicos que estaban en la radio, que lo primero que quería hacer en Bogotá era ir al radioteatro y saludar al maestro Oriol, entonces le dije- papá ¡llévame a la radio! (Marulanda, 2020)

En el anterior testimonio la pianista bugueña Ruth Marulanda (1942) relata lo que significó para ella aquellos sonidos, instrumentación y repertorios que escuchó al lado de su familia desde niña. Poco a poco se fueron convirtiendo en una ruta creativa y estética que marcaría su posterior carrera artística.

Otra conformación que Rangel popularizó, al lado de Jaime Llano González (1932-2017), fue la de piano, órgano Hammond, tiple y contrabajo<sup>28</sup>. Un conjunto de cámara más pequeño, que sintetizaba la sonoridad que buscaba Rangel<sup>29</sup>, era piano, tiple y contrabajo; con esta última instrumentación conformó una agrupación que se llamó *Trío Santafé*<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Aquí se puede escuchar el LP *Atardecer* de Rangel y Llano [https://drive.google.com/file/d/1ci\\_9jNgNUt\\_IINMvbTOU\\_hqDjUn2hPgN/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ci_9jNgNUt_IINMvbTOU_hqDjUn2hPgN/view?usp=sharing)

<sup>29</sup> A partir de la escucha activa de gran parte de los conjuntos de Rangel: sus composiciones y arreglos para la radio, los discos y la televisión (aproximadamente 6 horas de programas radiales, 24 producciones discográficas y un programa de televisión) y mediante un recorrido cronológico por sus diferentes grabaciones, se evidencian las siguientes características: composición de obras instrumentales en géneros como el pasillo, el bambuco, la danza y el joropo. En obras para piano solo, se observa la exploración de todo el registro del instrumento con texturas y melodías contrapuntísticas, expresivas o rítmicas, según el caso, especialmente en los bajos (mano izquierda). Instrumentación para los conjuntos de cámara donde se nota un protagonismo, en distintos momentos, de cada uno de los instrumentos que conforman el conjunto, exploración de texturas, uso de recursos expresivos como articulaciones y registros contrastantes. En la música de carácter tradicional-popular fue fundamental para él la inclusión del tiple y la guitarra, y cabe resaltar que conforme fue explorando estas instrumentaciones, los músicos se fueron especializando y gracias a la implementación y mayor consciencia del uso del micrófono y la amplificación, sus instrumentaciones se hicieron cada vez más contrapuntísticas.

<sup>30</sup> Aquí se puede escuchar al *Trío Santafé* interpretando Geñita [https://drive.google.com/file/d/1Jgs0dm6bOE7kuSK\\_8uEbAwsOKrcyPNzq/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1Jgs0dm6bOE7kuSK_8uEbAwsOKrcyPNzq/view?usp=sharing)





Imagen 6: Trío Santafé Oriol Rangel (piano), Rodrigo Mantilla (Guitarra) y Otón Rangel (Contrabajo). Obsérvese que el guitarrista es quien está más cerca al micrófono y, a su vez, los intérpretes tienen sus instrumentos dirigidos hacia el micrófono. s.i. Proporcionada para esta tesis por Ronald Perilla.

### 1.2.1 Oriol Rangel y *Nocturnal colombiano*: Margaritas para la radio

Recuerdo en mi infancia a mi Tío Oriol como un hombre dulce y contrastante de temperamento que me consentía mucho; [...] transportarme a esa época y verme sentado entre sus piernas escuchándolo tocar el pasillo *Margaritas* del maestro Emilio Murillo, tema con el que comenzaba su programa *Antología Musical de Colombia en Radio Santafé*.

Mauricio Rangel Valderrama<sup>31</sup>

En las entrevistas realizadas para este trabajo (Luis Fernando León, Teresita Gómez, Ruth Marulanda, Germán Darío Pérez y Ciro Leal) y la bibliografía revisada se puede inferir que Oriol Rangel ha sido uno de los más importantes intérpretes del piano en Colombia. De ancestros campesinos, nació en Pamplona, el 12 de agosto de 1916. Sus padres fueron Gerardo Rangel y Digna Rozo, su tío materno fue el compositor y director de la Banda Nacional de Colombia José Rozo Contreras. De la mano de sus padres empezó

<sup>31</sup> Sobrino de Oriol Rangel, agosto 12 de 2016. Recuperado de: <https://www.facebook.com/artesuno.a/posts/protagonistas-del-patrimonio-musical-de-colombia-centenario-del-nacimiento-del-m/724237741013124/>

a estudiar música a la edad de 4 años. Junto a su hermana Alcira, tomaron clases de solfeo, armonio, violín y piano impartidas por su padre, que era organista de la catedral de Pamplona.

Ciro Leal (2019)<sup>32</sup> describe que José Rozo, fue quien le ayudó a impulsar su carrera musical. Oriol viajó a Cúcuta para participar de las actividades musicales organizadas por su tío. Luego ellos se trasladaron a Bogotá y allí fue el timbalista de la Banda Nacional que también dirigía Rozo Contreras. Al mismo tiempo, ingresó al Conservatorio Nacional, dirigido por el maestro Antonio María Valencia (1902-1952). Sentía una gran afinidad por la composición, motivo por el cual compuso obras en diversos formatos, casi todas en los aires de la región andina colombiana y de pequeñas y medianas formas.

Gracias a la radio, a su participación en programas en vivo y a que estuvo bajo la dirección de emisoras; sus composiciones, agrupaciones, discos e interpretaciones llegaron a ser reconocidas ampliamente. Fue director de orquestas de emisoras como *Nueva Granada*, *Nuevo Mundo* y *La Voz de Colombia*, y participó en los programas de la *Radiodifusora Nacional de Colombia*.

Sumado a eso, su grupo *Nocturnal Colombiano* [...] tuvo gran injerencia mediática no sólo en la radio sino en programas de televisión nacional con altísima sintonía como *Tierra Colombiana*, con el maestro Jaime Llano, los hermanos Martínez y Otón Rangel. (recuperado de: <https://celebralamusica.mincultura.gov.co/noticias/Paginas/Oriol-Rangel.aspx>)

Por medio de una entrevista concedida por el maestro Fernando León para *Colompiano* (2020)<sup>33</sup>, se puede describir la trayectoria de la agrupación *Nocturnal colombiano*:

El maestro José Oriol Rangel Rozo, que ese es su nombre de pila, trabajó durante muchos años en la radio colombiana, especialmente en la emisora *Radio Santafé*, en la cual tenía tres programas: *Nocturnal colombiano* con el conjunto del mismo nombre, *Antología musical de Colombia* en el cual actuaba como solista de piano y *Estampas de Colombia*. Integró diversos conjuntos para estas emisoras como *Los tres mosqueteros*

---

<sup>32</sup> Entrevista realizada para esta tesis. Ciro Leal es un músico pianista y pedagogo nortesantandereano especializado en Oriol Rangel. Director y creador del Trío Tochingos, agrupación surgida en homenaje al maestro Rangel.

<sup>33</sup> Entrevista realizada por Álvaro Puig para la primera temporada de conciertos en el primer aniversario de *Colompiano*. *Remembranzas del piano en Colombia: Teresita Gómez*. 29 de noviembre de 2020. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6TEJHTXleAo>

(Con Gabriel Uribe en la flauta y el clarinete, y el trombonista y guitarrista Antonio Dueñas “El perrito dueñas”); el *Conjunto cuerdas y Nocturnal colombiano*. Este último ha sido el más renombrado de las agrupaciones de Oriol. Se institucionalizó con el maestro Oriol Rangel en la dirección, las versiones y el piano. *Nocturnal* tuvo dos épocas: se fundó con la primera flauta del maestro Óscar Álvarez, la segunda flauta de Gabriel Hernández y una tercera flauta interpretada por el maestro Gabriel Uribe. Tiempo después, cuando Uribe decidió irse a vivir a Medellín, quedaron dos flautas. Más adelante, Jaime Moreno reemplazó a Gabriel Hernández; con estos dos flautistas, más el tiple, la guitarra y las voces de los hermanos Mario y Jaime Martínez y el contrabajo, en una primera etapa interpretado por Zoilo Nieto y Julio Garavito; y en una segunda por Otón Rangel, se consolidó esta agrupación. Con estos últimos músicos se grabaron todas sus producciones discográficas.



Imagen 7: *Los mosqueteros de la radio*. Antonio Dueñas, Oriol Rangel y Gabriel Uribe. Tomada de conferencia Cuando el piano era la patria: vida y obra de Oriol Rangel. Arenas y leal, 2020

Ahora, todo hay que decirlo, Oriol fue el pionero del piano en la música colombiana. Entre sus profesores estuvo la pianista rusa Tatiana Goncharova, quien fue también profesora de Teresita Gómez. Una característica de Oriol que me gustaría resaltar es su capacidad de memoria musical: con solo ver una partitura dos veces la podía tocar de memoria en la tercera ocasión. ¡Tenía una memoria fotográfica prodigiosa!

Cuando a Colombia venían violinistas reconocidos internacionalmente como Yehudi Menuhin o Ruggiero Ricci, llegaban sin acompañante de piano porque sabían que había

un pianista que los podía acompañar de la mejor manera, se llamaba Oriol Rangel. Ese fue el genio del piano que prefirió dejar de tocar “música universal o clásica” para dedicarse a nuestra música colombiana con olor a bambuco, guabina, pasillo y danza.

Otro pianista que tocaba en Bogotá era Antonio Salgar, él me contaba que cuando llegaba Oriol se ponía ansioso de que lo escuchara tocar porque como que lo intimidaba ¡Llegó el que sabe! —decía—. Otro excelente pianista era Gonzalo Henao, que tocaba piano y órgano, acompañó mucho al cantante Luis Dueñas Perilla. Me decía —Mire Chino, yo prefiero tocar un bambuco o un pasillo en dulzaina que en piano, porque ya con el sello del maestro Oriol es muy difícil—. Oriol tenía un duende, una magia especial para interpretar el piano. Nos dejó una leyenda grande, que por fortuna quedó registrada en los documentos fonográficos.

Una anécdota aparte que quiero compartir es mi amistad con el maestro Rangel. Tocábamos juntos, hablábamos de música. Oriol era un músico integral, tocaba cuerdas como violín, viola, percusión, el piano, el órgano, componía, arreglaba, era un muy buen orquestador. Yo doy cuenta de su gran habilidad, su chispa y su genialidad.

De esta misma entrevista reseña la maestra Teresita Gómez (2020):

Yo estaba estudiando en el Conservatorio de la Universidad Nacional, por eso vivía en Bogotá. Tenía 15 años. Al maestro del piano Oriol Rangel, lo conocí por el año 1963. Tuve la oportunidad dichosa de escucharlo en concierto todas las noches, su agrupación tocaba en vivo ¡tocaban perfecto! Oriol era de una imaginación y de una capacidad para improvisar excepcionales, aunque repitiera una obra, nunca lo hacía de la misma manera. Oriol y yo nos encontramos por intermedio del maestro Jaime Moreno (Flautista del Nocturnal colombiano) Un día me dijo que tenía una obra y que quería que yo la interpretara, se trataba del *Estudio de pasillo*.

Y es que a mí siempre me ha gustado la música colombiana: primero fue el Dueto de antaño, Obdulio y Julián; todos esos grupos que vi en Medellín. Luego esas maravillas en Bogotá; yo fui muy privilegiada.

Mi primera producción discográfica interpretando música colombiana fue: *Teresa Gómez a Colombia. Obras para piano de L. A. Escobar, Adolfo Mejía, Uribe Holguín, Luis A. Calvo y Fulgencio García*. Producido por RTI; lo hice en piano solo como una especie de homenaje al maestro Rangel. Con piano y cordófonos hice dos discos, en ellos participaron el organista Jaime Llano González, quien me enseñó conceptos técnicos y estéticos definitivos para la interpretación de música andina colombiana, éstos le dieron un sabor diferente a lo que estaba haciendo; los bandolistas Luis

Fernando “El chino” León y Jairo Rincón, el flautista Jaime Moreno y el guitarrista y compositor Jorge Andrés Arbeláez que me dedicó una obra: Doña Tere ¡Esos discos fueron una fiesta!



Imagen 8: Teresita Gómez al piano al lado de (de izquierda a derecha) Jaime Llano González, Jorge Arbeláez, Fernando León y Jairo Rincón. Auditorio Harold Martina, Universidad de Antioquia, 2006. Tomada de *Colompiano*, entrevista a Teresita Gómez 2020.

Cuando yo doy recitales siempre dedico la última parte a repertorio andino colombiano, este ha sido muy bien recibido por el público internacional y local. Un hecho que destaco es la manera en la que interpretar y recibir esta música ha venido cambiando; cuando yo estudiaba en el conservatorio estaba prohibido tocar aires regionales, —esto pasaba antes, incluso desde las épocas de estudiante del maestro Oriol Rangel— era muy mal visto, no lo dejaban a uno tocar esta música; y desde niña yo la interpretaba, me la aprendía de oído. Existía cierta vergüenza hacia esta música. ¡Y le cuento!, hacer música colombiana no es nada fácil, hay que tocarla como si se estuviera tocando algo clásico, sin aporrearla, con bonito sonido, con sabor. Es que casi me quitan el puesto de estudiante en el conservatorio por estar tocando “cosas muy fáciles”.

Algunos pianistas que recuerdo de mi época en Bogotá fueron Gerardo Sansón, Felipe Henao, Pietro Mascheroni. También he tocado con Ruth Marulanda, que es toda una institución de nuestra música.

Oriol Rangel es todavía un paradigma muy importante en el repertorio, la composición y la interpretación de músicas del interior país en el piano; así como su

agrupación *Nocturnal colombiano* formato de cámara al que él denominaba conjunto colombiano<sup>34</sup>.

Para Carlos Mauricio Rangel la etapa de los programas radiales, *Nocturnal Colombiano* y *Antología Musical de Colombia*

Marcaron una época en el país, y le permitieron al maestro Oriol Rangel, expresar sus pensamientos frente a la música, sus sueños y proyectos. ‘Estos programas se realizaban en vivo en radioteatros que estaban llenos de público y para su transmisión en directo las emisoras del país se encadenaban o los retrasmítían. El éxito no solo era musical, sino comercial, había pauta publicitaria e incluso los jingles de los comerciales los componía mi tío y se interpretaban durante las emisiones’. Estos programas generaron además todo un ritual en la vida cotidiana de los colombianos. ‘*Antología musical de Colombia*’ se emitía a la 1:00 p.m., cuando las personas salían a almorzar; de este modo, la música acompañaba ese instante íntimo de sus vidas. [...] El formato permitía que se invitara a los artistas de la época como Víctor Hugo Ayala o el Dueto de Antaño. En la noche se hacía el’, *Nocturnal colombiano* en donde interpretaba con el conjunto del mismo nombre una especie de función de gala que se escuchaba en el ambiente familiar de los hogares. (Rangel en Esquivel, 2016)



Imagen 9: Conjunto *Nocturnal Colombiano* de Oriol Rangel, de izquierda a derecha: los hermanos Mario y Jaime Martínez, Óscar Álvarez, Jaime Moreno, Otón Rangel y sentado Oriol Rangel. s.i. Portada del LP *Colombianísimos Vol. 2*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pIyGqT3aA70>

<sup>34</sup> Oriol Rangel define a este tipo de agrupación como *conjunto colombiano*, denominación que retoma Bermúdez (1987) en el cuadernillo *Música tradicional y popular colombiana vol. 2 Bandolita*.

### 1.2.2 *Antología musical de Colombia: Oriol en los radioteatros*

Para Rangel las presentaciones en vivo y transmitidas a través de la radio se constituyeron en un escenario permanente para difundir las músicas del interior del país en el formato de piano solo y con su agrupación *Nocturnal colombiano*. “En algún momento de 1956, Rangel rompió su importante relación laboral con la emisora bogotana [...] Hacia finales de 1957, un programa semejante a la *Antología*, denominado *Colombia y su Música*, fue transmitido en *Radio Sutatenza*, bajo la dirección del músico pamplonés, propuesta que continuó en *Radio Santafé* en la década de 1960” (Pulido, 2018: 76).

Como vemos esto representó una plataforma significativa en su carrera, lo proyectó ante el público nacional como portavoz indiscutible de los formatos de piano y cordófonos. Los programas diarios le significaron un gran esfuerzo para mantener una programación ininterrumpida. El conjunto de Oriol ensayaba todos los días a las 11 de la mañana, luego se presentaba en el radioteatro y allí se grababa el programa del medio día. En horas de la noche se presentaba un gran espectáculo con el acompañamiento de la *Orquesta de Nueva Granada*.

En la Bogotá republicana de mitad del siglo XX el gran espectáculo era asistir al auditorio de la *Emisora Nueva Granada*, el de mayor capacidad que tuvo la radio bogotana. Las filas y aglomeraciones para asistir al radioteatro fueron las mayores no solo de ese lapso, sino de la historia de nuestra radiodifusión. (Edgar Hozzman, 2019. Recuperado de: <https://capsulas.com.co/emisora-nueva-granada-cuna-de-la-radio-espectaculo/>)

El artículo de Hernando Pulido (2018) titulado *Radioescuchas y “música nacional” a mediados del siglo XX: el programa radial Antología musical de Colombia* compila y analiza las cartas que los oyentes le enviaban al programa. Estas cartas son un documento histórico y de análisis valioso porque reflejan los gustos de los oyentes, cuáles eran los repertorios más solicitados, qué edad tenía el público, en qué partes de Colombia eran más escuchados, entre otros datos. Cuenta Pulido que para el período entre 1950-1960, las emisoras con licencia en territorio colombiano crecieron un 72%, pese a las posibles limitaciones de acceso de la población a los aparatos radorreceptores. Así pues, la injerencia de la radio en política, economía, cultura y música, da cuenta de su poder educativo, de entretenimiento, informativo y como agente social en la comunicación de masas. Así “La radio tuvo la capacidad para modelar patrones de consumo y conformar

valores y pertenencias sociales, políticas y culturales mediante la divulgación de información, expresiones artísticas y publicidad comercial.” (Pulido, 2018: 70). Por ejemplo, el horario establecido para *Antología Musical de Colombia* “coincidía con la pausa laboral para el almuerzo, por lo que el programa tuvo entre sus radioescuchas a empleados públicos, oficinistas, obreros, amas de casa, estudiantes, pensionados y militares. El programa fue un referente significativo en la vida cotidiana de sus radioescuchas” (Pulido, 2018:76).

El concepto de vida cotidiana es clave para entender por qué fue tan significativo para los radioescuchas. Almorzar y comer juntos en los hogares escuchando el programa formaba parte de una rutina que se iba instaurando con fuerza en la vida de las familias. Este repertorio se instituyó poderosamente en la vida de las personas que lo escuchaban. A continuación, se mostrará una carta de una niña enviada a la *Emisora Nueva Granada*, en ella se evidencia la ilusión que le hacía escuchar el programa, con quiénes lo disfrutaba y la obra que quería oír (obsérvese que, con este repertorio y este formato instrumental, se veía reflejada buena parte de la población<sup>35</sup>, entre ellos los niños):

“Estimado maestro; Todos los días oigo con mucho placer sus programas de Música Nacional; es una verdadera y meritoria lavór la que Ud. hace por la Cultura Patria. Junto con mis Padres y mis hermanitas pasamos ratos agradables al compás de tan majistrales y bien sentidas ejecuciones. Deseo oír el pasillo *Las Margaritas*, espero me conplasca en el próximo programa [sic].

**P.D.** Tengo 7 años”. Carta de la niña Inés Peña desde Bucaramanga (Santander) el 5 de agosto de 1953. Para el programa radial *Antología musical de Colombia* dirigido por Oriol Rangel.<sup>36</sup>

### 1.3 El disco: LP’s de piano y cordófonos pulsados

Por otro lado, algunos músicos de las salas de grabación y la industria del disco estaban experimentando con nuevas sonoridades (armonías de color, combinaciones instrumentales, nuevos instrumentos eléctricos y electrónicos), con elementos que la

---

<sup>35</sup> Se hace esta afirmación teniendo en cuenta que los programas radiales estuvieron por más de 20 años en los horarios estelares de la radio en Colombia, que por su éxito en audiencia migraron a la televisión, y la industria discográfica local decidió llevarlos al acetato. La figura de Oriol Rangel, su repertorio y sus agrupaciones hacen parte de la construcción del imaginario musical andino colombiano del siglo XX.

<sup>36</sup> Correspondencia extractada de Pulido 2018: 84.



tecnología del momento les permitía como grabadoras, micrófonos, amplificadores y, desde el desarrollo técnico de instrumentos: clavijas con más precisión, mejores maderas, cuerdas de diferentes materiales. Este tipo de innovaciones y experiencias creativas fueron llevadas a las producciones discográficas. Hilemos así este proceso con las agrupaciones de piano y cordófonos pulsados. Cerca de 1956 se publicó el disco Larga duración (LP) *Amanecer en Bogotá*, primera producción discográfica que incluía estos instrumentos con un repertorio y unos arreglos específicos.

Santamaría (2018) recuerda que en Medellín “La producción local de discos comenzó en 1949, y su irrupción en el escenario modificó las dinámicas del mercado de la música popular al potenciar nuevos escenarios y nuevas prácticas de consumo de bienes y servicios musicales en la ciudad”. (p. 115)

Señala además que:

Hubo un cambio importante en las industrias musicales entre finales de los cincuenta y los primeros años de los sesenta, momento en el que las grandes casas disqueras de la ciudad crearon sus estudios de grabación y ampliaron el volumen de la producción discográfica. (p.120)

Así pues, existían tiendas o tertuliaderos donde había vitrolas, rocolas, traganíqueles, ortofónicas y toda clase de aparatos para escuchar música. En ciudades como Medellín y Barranquilla se fundaron estudios de grabación que fueron el epicentro de la industria discográfica en Colombia. Esta nueva industria consolidó artistas, repertorios, conformaciones, formatos instrumentales, estéticas y técnicas de grabación que se fueron transformando.

Entre las décadas de 1950 y 1990 Medellín fue el epicentro del desarrollo de la industria discográfica en Colombia, un sector económico que prosperó a la par del desarrollo de otras industrias del entretenimiento y la cultura masiva. [...] El impacto de la industria del disco no solo tuvo alcance nacional sino que se expandió por el resto del continente, ya que muchos de los discos producidos en la capital antioqueña divulgaron por otros países de la región repertorios que hoy pueden ser considerados como un importante patrimonio sonoro de la música popular colombiana. (Santamaría, 2018:115)

A modo de ejemplo, el compositor Camargo Spolidore, a finales de los cincuenta, cuando vivía en Medellín, empezó a experimentar al lado de otros músicos —entre ellos

Luis Uribe Bueno (1916-2000) y Jesús Zapata Builes (1916-2014) — este formato de piano y cordófonos en el estudio de grabación. Algunas de las particularidades de esta exploración fue que los tres músicos eran arreglistas y participaban creativamente con ideas, repertorios, versiones o sus propias composiciones. Incluyeron, además, sonidos como el de la guitarra con cuerdas metálicas—interpretada con plectro— o el de la mandolina en lugar de la bandola andina; exploraban desde los timbres de la percusión o jugaban con diversas instrumentaciones. Esta experimentación deja como producto el disco *Amanecer en Bogotá*, producción en la que se graba música andina del país con una agrupación de cámara que incluía piano y cordófonos, entre otros instrumentos. Estos aparecen mezclados en diferentes combinaciones en cada obra; por ejemplo, piano, guitarra con cuerdas metálicas, contrabajo y percusión (cajón); piano, flauta 1, flauta 2, guitarra con cuerdas metálicas, contrabajo y pequeño set de percusión (cucharas, redoblante con escobillas y platillo); o piano, mandolina, tiple y contrabajo. Esta diversidad es frecuente en las exploraciones iniciales en los procesos de consolidación de una práctica musical. Adicionalmente, como Luis Uribe era director artístico de Sonolux (1953-1974), y estaba estudiando nuevas técnicas de grabación<sup>37</sup>, este LP gozó de una amplia libertad técnica y administrativa, lo cual se evidencia en el producto artístico logrado. Posteriormente, en los años sesenta, la experiencia de radio de Oriol Rangel también fue recogida por la industria discográfica y dio origen a dos producciones *Nocturnal colombiano volúmenes I y II*.

Años después, estas experiencias fueron replicadas por otros músicos que vieron en ellas modelos para construir sus propios caminos. Es el caso de la pianista Ruth Marulanda (n. 1942) o, el también pianista y compositor Germán Darío Pérez (n. 1968) y su *Trío Nueva Colombia*<sup>38</sup>. Camargo y Rangel, dieron origen a un formato que inclusive se llegó

---

<sup>37</sup>A mediados de la década de los cuarenta, Luis Uribe Bueno iniciaba su participación en la radio colombiana, en emisoras como *La Voz de Bogotá*, *Nueva Granada*, *Radio Cristal*, *La Voz de Colombia*, la *Radio Nacional*. Su trío Los Norteños, alternaba con el Quinteto Luis A. Calvo y con el trío de Oriol Rangel' (Uribe Bueno en Londoño et al., 1994, p. 92; Tobón, 2004, p. 9). En octubre de 1957 Uribe Bueno fue enviado a México por Sonolux [...] para intercambiar matrices y mejorar los convenios musicales. Este viaje le aportó beneficios a la empresa precisamente por la información que trajo de lo que se estaba haciendo en el ámbito de la grabación en ese entonces. Con esa información, Sonolux pasó a la vanguardia de las casas disqueras en Colombia. (Restrepo, 2017: 131-132).

<sup>38</sup> Como agrupación tiene una carrera artística de más de treinta años y es uno de los grupos de cámara más icónicos de la región andina colombiana. En el año 2000 lanzaron su producción discográfica *Ancestro*, la cual recoge trece obras con esta instrumentación, muchas de ellas ganadoras en diversos concursos de música andina colombiana. De las trece piezas instrumentales siete ocuparon el primer puesto como mejor obra inédita en diversos festivales nacionales de música; por ejemplo, *Garrapatica* obtuvo mención de honor en el Festival Mono Núñez en el año 1992.

a denominar como conjunto colombiano; el modelo genera un sendero<sup>39</sup> para que, sesenta años después, se siga recreando en nuevas generaciones ese formato y ese estilo de hacer música; quienes, desde espacios alternativos, retoman el modelo y los caminos recorridos para proponer, desde su sensibilidad y estética, nuevas rutas para este formato. Así, el sendero es transitado cada vez por nuevos peregrinos quienes lo reafirman y reconfiguran<sup>40</sup>.

### 1.3.1 Medellín capital discómana: *Sonolux*



Imagen 10: Recorte de prensa *Radiolente* de Hernán Restrepo Duque. Bromitas. Medellín. Febrero de 1958. Recuperado de:

[https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3374/3465](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3374/3465)

La mayoría de los discos que se prensaron de piano y cordófonos fueron producidos por la disquera *Sonolux* (Industria Electro-sonora LTDA e Indulito). El estudio de grabación de esa discográfica, y su posterior gestión en la comercialización, generó el espacio para que estos músicos tuvieran un sitio de experimentación artística, un

<sup>39</sup> La categoría senderos es concebida por Finnegan como rutas culturalmente establecidas, mediante las cuales la persona estructura su vida y le imprime un patrón habitual que es conocido y compartido colectivamente. Implica el solapamiento y la intersección entre distintas tradiciones musicales y la naturaleza dinámica y propositiva de las prácticas musicales establecidas. (Finnegan en Cruces, 2001, p. 449).

<sup>40</sup> Agrupaciones como el *Trío Tochingos*, el *Conjunto Río Cali*, el quinteto instrumental *Síncopa Cinco* y actualmente el *Trío Nueva Colombia* o el *Ensamble Tríptico* son muestra de ello.

laboratorio, un lugar para compartir vivencias personales y musicales; fue un escenario que reunió su experiencia popular y académica, así como sus anhelos creativos y estéticos dentro de la tradición y la innovación.

*Sonolux* fue una empresa de proyección internacional y una de las más antiguas de Colombia junto a *Discos Fuentes* y *Codiscos*. Permaneció por más de 50 años grabando producciones de músicos y artistas colombianos. Fue inaugurada en Medellín, el 4 de septiembre de 1949 bajo el nombre de *Discos Lyra* por Antonio Botero Peláez y Rafael Acosta Salinas. Se reseña en el libro *Sonolux De Oro: Los Super Años 90* (1999) que:

Al respecto de la filosofía de *Sonolux* que se promulgaba desde la década del 50: publicar las obras de los artistas colombianos, la empresa se dio a la tarea de contactar y contratar a quienes en el momento representaban tendencias en el país. Por ello desde Medellín se miraba a otras regiones del país, especialmente a Bogotá.



Imagen 11: Recorte de prensa *Radiolente* de Hernán Restrepo Duque, Medellín. Febrero de 1958<sup>41</sup>. Recuperado de:

[https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3374/3465](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3374/3465)

<sup>41</sup> Transcripción del texto de la imagen 12: “A Oriol también lo contrató Sonolux. No dejan escapar nada que valga la pena esos tipos. Oriol Rangel es desde hace años, el pianista N° 1 de Colombia. Sus interpretaciones al piano de música nacional son famosas. Y famoso, celeberrimo, su programa ‘Antología musical de Colombia’, que transmite la emisora Nueva Granada de Bogotá diariamente a la 1 y media de la tarde con selectas composiciones de músicos criollos. Oriol Rangel, pianista, compositor, orquestador y director de orquesta, es una de las figuras cumbres de la música colombiana. No había accedido a grabar discos de tipo comercial hasta ahora. [...] Su contrato con *Sonolux* especifica, según entendemos, que grabará inicialmente un Long Play que promete ser algo de primer orden. Y luego hará discos ‘a dúo’ con el organista Jaime Llano, su compañero de labores.”

Para continuar con la contextualización de esta casa disquera, Carolina Santamaría cuenta que:

El catálogo de *Sonolux* en los años cincuenta muestra una fuerte tendencia a favorecer los discos de música andina (alrededor del 50% del catálogo; de este, más o menos la tercera parte corresponde a pasillos, que son seguidos en número por bambucos) sobre los de música costeña (20%) y demás géneros populares (boleros 10%, tangos otro 10% y canciones en otros géneros el restante 10%). (Santamaría, 2014, p. 122)

Advertimos pues, que las apuestas estéticas de esta discográfica se centraban en grabar música andina colombiana. Así, han sido oportunidad de creación, de exploración personal y conjunta; han constituido apuestas comerciales por posicionar géneros, estilos, artistas, repertorios, instrumentos y conformaciones vocales e instrumentales. Estas apuestas, más que obedecer a iniciativas nacionales o institucionales, se debían a una convicción personal de sus directores artísticos: Luis Uribe Bueno y Hernán Restrepo Duque.

Se destaca la libertad creativa que tenían los músicos para componer, versionar y grabar su música. La cual no se vio, como en muchos casos, empobrecida estilísticamente por los cánones de producción, distribución y consumo de músicas con un perfil comercial. El trabajo de Luis Uribe Bueno como director musical de *Sonolux* “incidió directamente en el desarrollo de la música popular colombiana [específicamente en expresiones de las regiones Andina y Caribe del país]. Solistas, duetos, estudiantinas y orquestas, se beneficiaban de sus arreglos, consejos y sugerencias” (Ocampo, 2001:615).

Siempre me había llamado la atención la grabación. Me pasé una semana investigando qué era el trabajo y lo primero que encontré fue una banca con cinco o seis personas esperando turno. Lo primero que empezamos a hacer fue a organizar con quién se debía grabar. Así pasó con José Bedoya, Luis Eduardo Gutiérrez... y ya Antonio Botero se dio cuenta que sonaba distinto afinando los instrumentos en el estudio y no improvisando. (Uribe Bueno en Ocampo, 2001:615)

Veinte años de trabajo en *Sonolux* le permitieron a Luis Uribe Bueno experimentar con la grabación como un recurso creativo al servicio de su propuesta compositiva, y demandaron su talento pedagógico para ponerse al servicio de los músicos y agrupaciones que pasaron por la disquera y de la cualificación de sus proyectos musicales. “La calidad la veía muy baja en ese momento, procuramos entonces que, grabando con los mismos elementos y con la misma música, se le fuera dando cierta

altura” (Uribe, s.f., casete 397). Allí creó, además, la *Estudiantina* y la *Orquesta Sonolux* a mediados de los años cincuenta, agrupaciones con las cuales impulsó los géneros e instrumentos andinos. (Ocampo, 2001:617)

Cabe resaltar, además, las apuestas comerciales que tenían en esta casa disquera y los circuitos que se tejían en estas industrias: compositores, músicos, comentaristas, críticos, periodistas, disc-jockeys, comerciantes y público.

En 1970 *Sonolux* inició la producción de casetes en una planta propia. En 1972 se discontinuó el prensaje de discos de 78 rpm y en 1991 se dejaron de fabricar los sencillos de 45 rpm. Se mantuvo la producción de LP de color negro y multicolores hasta 1998, cuando fueron desplazados por los CD's, aunque *Sonolux* incursionó en este formato en 1991 a través de una compañía norteamericana [Discos CNR Colombia] (*Sonolux De Oro: Los Super Años 90*, 1999).

Finalmente, los nuevos lenguajes digitales, han venido reemplazando a los análogos y como veremos, más adelante, esto modifica no solo la manera en la que se produce y distribuye la música, sino también las formas en las que se recibe.

### **1.3.2 Un café para piano y cordófonos pulsados colombianos**

En las primeras líneas de este capítulo citamos a González y González quien afirma que la historia se hace en el café y en la biblioteca, es por esto que este apartado se llama un café para... porque vamos a hablar del encuentro, la amistad, el colegaje, la tertulia y la creación musical ¿y quienes se encontraron en este café? Este lugar de encuentro fue el estudio de grabación. En este espacio se dieron cita tres músicos, cada uno con sus anhelos creativos y sus experiencias musicales que volcarían en una producción discográfica que es, a todas luces, una sobresaliente exploración creativa.

Jesús Zapata y Luis Uribe Bueno se conocieron en 1948, en la Casa Salsipuedes; ésta era el hogar del escultor Jorge Marín Vieco (1910-1976)<sup>42</sup>

Allá conocí a Luis Uribe Bueno, un amigo que a esta altura es la amistad más bella que yo conozco. [...] él llegó con la Orquesta de Lucho Bermúdez donde era contrabajista;

---

<sup>42</sup> Marín Vieco fue un escultor de gran importancia para la historia del arte en Colombia. También fue “saxofonista y creó y dirigió la orquesta popular ‘Ritmos’, una de las primeras orquestas de jazz de Medellín. Grabó duetos instrumentales con su tío el compositor Carlos Vieco; fue impulsor de jóvenes artistas como David Manzur, Blas Emilio Atehortúa, Blanca Uribe, Harold Martina, Aníbal Gil, entre otros”. (Recuperado de web archie.org)

llegaron todos los de la orquesta: Gabriel Uribe, Matilde Díaz. [...] hemos tenido la amistad más bella y hemos realizado cosas muy lindas en la música y él fue una de las personas básicas en ese tiempo y siempre, para todo lo que hemos hecho. (Zapata en Ocampo, 2001:774)

Haciendo una síntesis de la biografía del compositor nortesantandereano Luis Uribe Bueno, extraída de diversas fuentes<sup>43</sup>, evidenciamos que desde muy temprana edad tuvo cercanía con la música; su padre fue Pedro Julio Uribe y su madre, Aminta Bueno Esparza, tocaba el piano de manera empírica, y cuando él tenía 15 años estudió tiple con Luis Mortolli en Pamplona<sup>44</sup>, allí se dieron cuenta de las capacidades que tenía para la música. Luego el sacerdote Lorenzo Rivera le enseñó armonio, pero, Luis Uribe Bueno sentía más cercanía con los instrumentos de cuerda. En Pamplona, a muy temprana edad “tocó en un conjunto interpretando la guitarra en un cuarteto compuesto por su hermano Rafael, Otón Rangel, hermano del compositor y pianista Oriol Rangel, y un joven bumangués”. (Hermosa Melo, 2017:15)

Más adelante, en Cúcuta, tocó violín con Pablo Tarazona y allí conoció a Oriol Rangel quien se admiró de sus habilidades y le sugirió ir a estudiar a Bogotá. En la capital, cursó armonía con Egisto Giovanetti y solfeo con José Rozo Contreras (tío de Oriol Rangel). (Hermosa Melo, 2017:15)

Rozo Contreras encontró que en mí había una especie de prodigio en cuanto al solfeo; me escribía y yo leía. Así fui concatenando mis ideas en cuanto a la armonización [...] Yo colocaba un Re siete, nueve, trece y con esas cosas me fui fogueando. (Uribe Bueno en Ocampo, 2001:611)

En 1930 conformó el trío *Los norteños* que fue un laboratorio de exploración no solo interpretativa, sino también en cuanto a elaboración de versiones y creación de obras:

Nos inventábamos las melodías sobre armonías y ritmos fijos... era un juego de creación permanente... recuerdo que así nació mi primera obra: *Pupo*, apodo de Miguel Bueno. Fue el primer pasillo que compuse, en 1926 en Cúcuta, y el primero que escribí. Luego compuse *Manos Brujas*, para guitarra melódica, nadie quería innovar, la guitarra solo acompañaba, les parecía extraño una guitarra punteando. (Uribe Bueno en Ocampo, 2001:611)

<sup>43</sup> Véase al respecto Tobón en Ocampo (2001); Tobón y Moncada (2017); Moncada Esquivel (2016), Santamaría (2014); Gil (2009); Rendón (2012); Restrepo (2017).

<sup>44</sup> Nótese esta relación desde la familia con la sonoridad del piano y el tiple, en este compositor.

Más adelante, *Los Norteños* fueron invitados a Bogotá por Rozo Contreras para realizar actuaciones en vivo en la *Radio Nacional*. Allí causaron gran impacto. Luis Uribe se presentó en repetidas ocasiones para *Radio Nacional*, improvisando melodías en vivo. Allí también tuvo la oportunidad de alternar con un trío de Oriol Rangel integrado por Chelo, Violín y piano. Más tarde, ingresó a tocar en las grandes orquestas de la capital: “primero en la de Rafael Bolívar, donde interpretaba la guitarra eléctrica y en 1944 en la Orquesta de Lucho Bermúdez, como contrabajista” (Uribe Bueno en Ocampo, 2001:612)

Estar en la orquesta de Lucho Bermúdez le permitió conocer diversos artistas entre ellos, arreglistas como Alex Tovar, músicos como Gabriel Uribe (flautista, saxofonista y clarinetista), Manuel Cervantes (trompetista), el negrito Virol (baterista), Geraldo Sansón (pianista), Matilde Díaz (Cantante), entre otros; experiencia que fue muy significativa para su carrera. Los siguientes dos testimonios recogen aspectos a resaltar de Uribe Bueno que son pertinentes para este trabajo:

El maestro Uribe Bueno desarrolló una sonoridad muy particular como guitarrista. Él le hacía un ‘vibrato’ a los sonidos que producían las cuerdas del instrumento, similar al de la guitarra hawaiana; uno podía pensar que estaba tocando una guitarra electroacústica. Como en esa época los encordados eran de acero, entonces obtenía ese sonido metálico y muy sonoro. Además, él pulsaba la guitarra con pluma. Era básicamente un guitarrista puntero melódico” (Tobón, en Moncada Esquivel, 2016).

La vida y la obra del maestro Luis Uribe Bueno incidió definitivamente en el desarrollo de la música andina colombiana en general. En él se encontraba el intérprete explorador de armonías, melodías y timbres, el compositor creativo e innovador, el estudioso incansable de los fenómenos musicales andinos y el trabajador de la cultura desde importantes cargos oficiales<sup>45</sup> (Londoño y Tobón en Ocampo, 2001:614).

El siguiente protagonista de este encuentro es el maestro Jesús Zapata Builes quien ha sido reconocido como uno de los más significativos intérpretes de la bandola andina colombiana del siglo XX. Su calidad interpretativa da cuenta de un desarrollo técnico y estético para el instrumento. Adicional a esto, concibió los arreglos como una posibilidad de diálogo y una búsqueda creativa en conjunto. Amplió el repertorio interpretado en las

---

<sup>45</sup> Uribe Bueno, después de desempeñarse como director artístico de Sonolux por más de 20 años, asumió un liderazgo en la gestión cultural en Antioquia a través la dirección de extensión cultural departamental, cargo desde el cual creó el Plan departamental de bandas de Antioquia, la Colección de autores antioqueños (libros) y la colección la música en Antioquia (discos de larga duración).



agrupaciones incorporando obras de diversas épocas, países y estilos, mostrando nuevos horizontes para estas agrupaciones y para las músicas andinas colombianas.

Refinada concepción del trío de cámara, selección rigurosa del repertorio, búsqueda tímbrica, ejecución virtuosa y delicada y fina interpretación. [...] Como arreglista, saca al tiple de su tradicional función acompañante, dándole otra dimensión, aprovechando sus recursos melódicos, armónicos y tímbricos. Propone nuevas posibilidades para el trío instrumental andino, logrando que cada instrumento desempeñe un papel protagónico. Se reconoce en el maestro Zapata al gestor de este nuevo estilo de hacer música de cámara con bandola, tiple y guitarra (Londoño en Ocampo, 2001: 758).

Este músico antioqueño nació en la vereda Quimbayo en el municipio de San Jerónimo, Antioquia.

Sus padres fueron Gonzalo Zapata Hernández y María de Jesús Builes Patiño. [...] a los siete años ya tocaba bandola, su hermano Carlos se la regaló y fue así que conformó su primera agrupación de bandola, tiple y guitarra con sus primos Isidro y Juvenal Builes. Su papá también tocaba la bandola y su mamá tocaba el tiple y cantaba (Tobón y Moncada, 2017, p.9).

Yo tenía siete años cuando ya tocaba un poquitico la bandola, [...] Estudiaba los pasillos (era el ritmo que más se conocía y se oía) que llegaba desde Medellín de las grabaciones realizadas en Nueva York por la *Lira Colombiana* y la *Orquesta Internacional*. (Zapata Builes en Ocampo, 2001:753)

Durante su vida se formó como músico e intérprete, creó y dirigió diversas agrupaciones vocales e instrumentales, aportó, mediante sus versiones escritas, a la concepción camerística de formatos como el trío andino colombiano y la estudiantina. Desde la dirección artística de agrupaciones para la industria discográfica como la *Estudiantina Iris* o las estudiantinas de empresas textiles, produjo alrededor de 70 de discos.

Trabajó en la radio tocando el violín con la *Orquesta de la voz de Antioquia* dirigida por los maestros Jorge Camargo Spolidore y Pietro Mascheroni. [...] trabajó en Sonolux como arreglista e instrumentista. Luego llegó a Codiscos como asesor musical, arreglista, instrumentista y supervisor de grabación. En esta etapa de la vida tuvo oportunidad de conocer gran cantidad de música que llegaba a las casas discográficas, y al mismo tiempo, desarrollar nuevas propuestas relativas a la música de los Andes colombianos". (Ocampo 2001:755)

Esto da cuenta de la experiencia que adquirió el maestro Zapata con la grabación y que, gracias a su espíritu curioso y disciplinado, pudo alimentar su pensamiento musical y su creatividad a través de la elaboración de arreglos y versiones para las agrupaciones que conformaba.

El tercer amigo en este encuentro es el maestro Camargo Spolidore quien se conoció con Jesús Zapata en la *Orquesta de la voz de Antioquia* y en agrupaciones locales. León Cardona lo relata así:

Después de mi intensa actividad en Bogotá con el *Italian Jazz* y otras orquestas, ya en Medellín (1965), organicé un grupo para el *Club Unión* con destacados músicos locales: [...] fue un grupo que hice con Jorge Camargo, como pianista, Jesús Zapata en el bajo; Alcides Lertzundy con flauta y clarinete; el Mono Díez que era un baterista de primera línea en ese momento y ahí estuvimos como unos dos años (Ocampo, 2001, p.69).

La primera producción que hicieron juntos Camargo Spolidore y Zapata Builes se denominó *La vieja guardia en Antioquia* (Discos Aburrá, s.f.) con arreglos de ambos y bajo la dirección musical de Jesús Zapata quien, además, interpretó la bandola. En esta producción están: Obdulio Sánchez en la voz, Gerardo Sansón en el piano, Gabriel Uribe y Efraín Moreno en el clarinete, Jesús Zapata y Manuel Ríos en las bandolas (Bb), Arsenio Montes y Jesús Zapata en el contrabajo, en los violines Julián Vieco y Eusebio Ortiz y en el tiple León Cardona<sup>46</sup>.

Cabe destacar que de estos tres músicos a los que nos referimos, Zapata, Camargo y Uribe, Zapata Builes es el único de ellos que no fue compositor, a cambio de eso fue un intérprete excepcional y un arreglista con versiones detalladas y llenas de ideas musicales desarrolladas con finura y creatividad. Los tres vivieron durante muchos años en Medellín, la razón fue porque allí se encontraban emisoras que tenían orquestas propias en las que podían trabajar como intérpretes y como directores; estaba la industria discográfica nacional y las grandes industrias textiles que impulsaron agrupaciones musicales entre sus trabajadores; había concursos de composición y arreglos; y porque era un centro urbano que aspiraba ser cosmopolita.

---

<sup>46</sup> Información extraída de la contra carátula del disco. Aquí se puede escuchar <https://www.youtube.com/watch?v=Ns8Q2VcGBi8>

No se sabe el momento y la ocasión en que estos tres músicos se conocieron, de lo que sí estamos seguros es que tuvieron una gran amistad y que, como los tres vivían en la misma ciudad tuvieron oportunidad de encontrarse en diversos proyectos, un ejemplo de estos espacios de encuentro es el estudio de grabación; la producción *Amanecer en Bogotá* así lo retrata a través de sus surcos. Spolidore, Uribe y Zapata decidieron reunirse y juntar sus experiencias personales y musicales, así escogieron la instrumentación, el repertorio, hicieron las versiones, ensayaron juiciosamente y se dieron cita para realizar esta creación colectiva que refleja libertad expresiva y exploración por parte de cada uno y en conjunto. La anterior afirmación queda ejemplificada a partir de la escucha y el análisis de dicha producción y su comparación con otras de la misma época y sello discográfico. Algunas de las libertades son, por ejemplo, el uso de la mandolina como instrumento melódico, la versión realizada por Zapata en donde alterna la melodía y el acompañamiento entre la mandolina y el piano<sup>47</sup>; el empleo melódico de la guitarra interpretada con plectro<sup>48</sup>; el repertorio que es en su mayoría composición de los intérpretes, la obra final: *Chiquipay*<sup>49</sup> en donde Uribe Bueno hace un mosaico entre los pasillos tradicionales *Chiquitin* y *Cachipay* elaborando una introducción con acordes de color, armonías fuera de lo tradicional e improvisaciones.

---

<sup>47</sup> Leonilde [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7\\_ISU73e8JrINvrr5aTBu](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7_ISU73e8JrINvrr5aTBu)

<sup>48</sup> Mis tiples y mis guitarras: LP de Luis Uribe Bueno <https://www.youtube.com/watch?v=6gjVWCzsgQ4>

<sup>49</sup> Chiquipay [https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7\\_ISU73e8JrINvrr5aTBu](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1RgcMSHqJCxO7_ISU73e8JrINvrr5aTBu)

## Capítulo 2

### Otra salida del sol

*Leonilde* en la versión de Jorge Camargo Spolidore y Jesús Zapata Builes irradió con su sonido mi música y mi vida. Cuando la escuché, me habló en tres direcciones: el piano (mi formación académica), el tiple (las tertulias familiares) y los grupos de cámara (la amistad). En ella, crisol tímbrico, confluían muchos sueños y realidades que se reconfiguraban en su sonoridad.

*María Cristina Marín*

#### 2.1 Senderos

Nos valdremos del concepto *Senderos* para analizar una serie de características que encontramos en los contextos de interacción entre el piano y los cordófonos. El término, como se dijo en el capítulo 1, fue aportado por Ruth Finnegan<sup>50</sup>, con el cual relaciona conceptos como mundos musicales, campo, grupo, red, asociaciones. Un sendero da cuenta de la relación entre música y lugar, es un canal reconocido de autoexpresión<sup>51</sup>, un medio para afianzar redes personales e imprimir sentido. Son rutas culturalmente establecidas mediante las cuales la gente estructura su vida y le otorga un patrón habitual que es conocido y compartido colectivamente. Representa un camino acentuado y frecuente donde la gente puede dar sentido a la vida urbana. Se habla de la vida en la ciudad porque corresponde a un complejo heterogéneo y diverso donde existen múltiples rutas que se encuentran y yuxtaponen. Depende de prácticas activas y colectivas de personas concretas sobre el terreno. Implica “el solapamiento y la intersección entre distintas tradiciones musicales y la naturaleza dinámica y propositiva de las prácticas musicales establecidas.” (Finnegan en Cruces, 2001:449) La característica del medio

---

<sup>50</sup> En su libro *The hidden musicians: Music-making in an English town* (1989); Los músicos ocultos: Hacer música en una ciudad inglesa. Posteriormente, otros autores desarrollan el concepto de escena musical, muy afín al de sendero en tanto alude a un espacio local urbano donde se comparte un ambiente asociado a un tipo de música específico.

<sup>51</sup> Esto hace referencia a que un sendero representa, entre otras cosas, un medio, una ruta mediante la cual las personas construyen identidad y dan sentido a su vida mediante la pertenencia a una comunidad donde comparten afinidades y a través de esas interacciones, construyen sus propios sentidos.

urbano es fundamental en el presente trabajo. Las cualidades a las que hacemos mención tienen que ver con que en las ciudades confluyen diversas tradiciones, comunidades de diversos tipos, personas migrantes de múltiples lugares que encuentran en la ciudad un lugar para construir su vida a partir de las dinámicas económicas, sociales, educativas, recreativas, de seguridad que ofrecen las zonas urbanas. Debido a lo anterior los senderos ayudan a crear sentido de pertenencia a un proyecto común en un medio diverso y complejo como la ciudad. Para el formato de piano y cordófonos pulsados la ciudad fue fundamental porque debido a medios de comunicación como la radio, a escenarios en vivo como los teatros y los radioteatros, y a grabaciones surgidas desde las casas disqueras, estas agrupaciones se proyectaron como una conformación en donde confluyen diversas tradiciones musicales que unían el mundo rural con el académico urbano en escenarios como los antes descritos, y que además tuvieron gran éxito comercial.

Otro punto clave para entender estos caminos es la noción de que, en su mayoría, son rutas trazadas que se continúan, no inician en un punto cero, sino que tienen implícito un legado. Afirmo Finnegan (2007) que “las personas no guían su vida a partir de la nada, sino que recorren una serie de caminos familiares que les sirven para construir de manera variopinta las rutas propias”. (p. 470) Es así que estos senderos estaban allí como un rumbo por el cual comenzar, hacían parte de las formas culturales existentes, de la vida cotidiana de las personas; de modo que no tenían que ser inventados cada vez de la nada. Los senderos tienen que ver con acciones individuales, colectivas, compartidas e intencionales.

Esta multiplicidad de senderos de la vida urbana depende de actividades regulares, he aquí otra de sus características. Las actividades cotidianas van creando rutas que se necesitan y anhelan y estas van formando parte de la vida. En este sentido, los programas de radio, por ejemplo, representaron senderos más significativos para grupos afines que la grabación de discos; aunque, como se ha dicho antes, son senderos diferentes.

Estas rutas son entonces una de las formas mediante las cuales se organiza la vida de la gente para lograr, por una parte, la heterogeneidad y multiplicidad de relaciones características de muchos aspectos de la sociedad moderna y, por otra, el sentido de familiaridad y de control personal que es también parte de toda vida humana y que, para un contexto tan heterogéneo como la ciudad, es indispensable. En ciudades como Medellín, Bogotá, Cali... convergían, a mediados del siglo XX, músicos de procedencia

pueblerina o campesina que se abrían paso en la ciudad, la academia y la industria; igualmente los públicos de esos músicos eran gentes muy diversas que, de alguna manera, encontraban sintonía y afinidad en los repertorios que ellos proponían. La música se convertía en una especie de hogar, y las agrupaciones en parte de la vida familiar; por tanto, estos senderos hacían algo más que proporcionar las rutinas establecidas de práctica musical [...] “estaban dotados de profundidad simbólica y poseían un gran valor en relación con otros senderos de la vida”. (p. 449)

Ahora bien, estos senderos se pueden terminar, pero si se vuelve a transitar por ellos, cobran nueva vida; no podrían sobrevivir sin gente que los recorra y constantemente los apropie. De diversas maneras estas agrupaciones abrieron paso hacia algo nuevo: un formato que no existía más allá de las tertulias, unas sonoridades poco exploradas, una interacción de estéticas de la tradición andina con la académica y una apuesta por poner el resultado musical entre el público desde las opciones mediáticas y de circulación comercial que ofrecía el momento histórico. Agrupaciones como *Nocturnal colombiano* o personajes como Luis Uribe Bueno, Jorge Camargo Spolidore o Jesús Zapata vieron en el formato de piano y cordófonos pulsados una ruta creativa para explorar con una sonoridad inédita que reunía repertorios específicos y en la cual podían verter sus anhelos creativos. Hoy, en 2021, siguen estando vivas, ya no en la radio o en las disqueras, sino en canales de circulación independientes y alternativos<sup>52</sup> que encuentran en ellas, una forma de expresión vital y llena de sentido.

Retomando lo anterior, estos senderos nos hablan de la manera en la cual sonidos musicales particulares han podido asociarse con lugares específicos. Para el caso de las conformaciones de piano y cuerdas pulsadas andinas colombianas estos lugares han sido la cabina de radio, los radioteatros, el estudio de grabación y el estudio de televisión; en ellos, actores que parecían muy distantes<sup>53</sup>, encontraron la posibilidad de redimensionar el uso y la función de estos espacios y, por tanto, de resignificarlos. Como se dijo

---

<sup>52</sup> Medios como YouTube, listas de reproducción en Spotify, festivales independientes, producciones de material sonoro y visual de este formato recreados por los propios músicos y productores de manera autónoma y que circulan en públicos de nicho; producciones discográficas que no pertenecen a ninguna casa disquera, que son grabadas en estudios independientes o por los propios músicos, entre otras.

<sup>53</sup> Músicos tradicionales y músicos académicos, músicos que leen partituras y tienen una tradición escrita con músicos empíricos de una tradición legitimada a través de la práctica; en agrupaciones con éxito comercial y en audiencias. Si bien los actores no son excluyentes ni dicotómicos, que hubiera un formato donde confluyeran y que tuviera tanta aceptación del público, habla de unas apuestas que resultaron mediáticas, masivas, innovadoras y comerciales.

anteriormente, los formatos que hoy nos ocupan no estaban, necesariamente, ligados a determinada clase social y los músicos procedían de una variada extracción socio-económica. Estos formatos representaban una “unidad social-nacional” (estructurada desde el centralismo excluyente de la periferia) y un puente entre lo rural y lo urbano, entre las clases populares y las clases medias y altas. Debido a su auge mediático<sup>54</sup>, a que interpretaban un repertorio que era reconocido como el oficial del país; que estaban conformados y dirigidos por músicos de gran reconocimiento como el pianista Oriol Rangel; o por compositores famosos y queridos por las gentes del interior del país como Jorge Camargo Spolidore; por músicos que estaban en puestos institucionales que les permitían liderar movimientos como Luis Uribe Bueno o que venían de una tradición musical campesina y que se formaron académicamente en lo musical hasta alcanzar niveles excelentes como el bandolista y arreglista Jesús Zapata Builes; que reconocían la tradición oral como una fuente rica de melodías, ritmos, interpretaciones y que querían llevar algo de ese “sabor”, de esa espontaneidad a espacios como la academia y los teatros. A su organología que reunía instrumentos clásicos y de tradición europea como el piano y el contrabajo, instrumentos de prácticas populares campesinas como la bandola, el tiple y la guitarra con instrumentos de la big band como la batería y las flautas traversas. Adicionalmente con una performance propia (esto es el uso de micrófonos, uso del piano de cola, con todos los instrumentistas de pie (menos el pianista y el baterista, por supuesto), con trajes elegantes. Esto hacía sentir que el tiple y la guitarra podían dialogar de igual a igual y tener el mismo estatus que el piano, que instrumentistas campesinos podían estar en la misma agrupación con el maestro Rangel, por ejemplo). Lo anterior, en el imaginario de las audiencias, reforzaba la idea de unidad y diálogo entre diversas tradiciones.

Un punto nodal de los diferentes senderos mencionados son los contextos familiares. En líneas anteriores hemos subrayado cómo crecer en una familia musical proporcionaba el estímulo inicial para los futuros músicos de estas agrupaciones y cómo de ella, la familia, surge un interés personal llevado a las tertulias, a la radio, los discos y más adelante, a los espacios alternativos. Para algunos músicos la vida artística familiar y la educación implicaron entremezclar senderos académicos con rutas tradicionales,

---

<sup>54</sup> Como ya se ha dicho en este trabajo, estas agrupaciones hicieron presencia en horarios estelares en la radio por más de 20 años, conciertos con asistencia masiva en radioteatros, prensaje de producciones en las disqueras del país bajo los sellos principales, visibilidad nacional, reconocimiento de su calidad por parte de músicos, productores y audiencias, posterior migración a la televisión.

populares; igualmente, diversos músicos empíricos y tradicionales ingresaron en procesos de profesionalización. Finnegan los denomina como un complejo *continuum* entre lo amateur y lo profesional<sup>55</sup>. Se refiere además la autora, a los senderos como círculos concéntricos de significación local mucho más amplia. Es decir, una comunidad autocontenida, local y global.

Una característica adicional que destaca la autora, en cuanto a los senderos familiares, es el hecho de que las herencias no son automáticas, sino que exigen el paso, la transmisión de una generación a otra. Se puede argüir entonces que mantener estas rutas exige un alto compromiso por parte de los distintos actores sociales: la familia, los músicos, los profesores, los públicos, los empresarios o los medios de comunicación. Todos los senderos dependen del cultivo constante de participantes activos en las prácticas musicales.

Complementado la idea de la familia, está el escenario de la comunidad. Estos senderos comunes permiten tener una conciencia de grupo porque sus miembros se encuentran ligados por numerosos lazos sociales, históricos, geográficos, afectivos, estéticos, económicos y poseen algún tipo de compromiso personal con aquello de lo que se sienten parte. Así pues, como afirma Finnegan (2007) “explorar los senderos dice mucho sobre el mantenimiento y la continuidad —o el cambio— de nuestras formas culturales tradicionales”. (p.329)

## **2.2 La transmisión mediática de los conjuntos de piano y cordófonos pulsados**

Se podría decir que los contextos de transmisión de los conjuntos de piano y cordófonos han sido, a lo largo del tiempo, las tertulias, los programas en vivo de los radioteatros, los programas de radio, la televisión y la grabación. Si bien, estas propuestas instrumentales surgieron en escenarios informales, su consolidación, desarrollo y posterior permanencia en el tiempo, se ha dado en entornos mediáticos y principalmente por la posibilidad de fijar en cintas o acetatos su memoria. Centremos entonces la mirada en la grabación ¿Por qué o cómo estudiar esta música grabada? afirma la antropóloga Ruth Finnegan (2003) que:

---

<sup>55</sup> Lo tradicional no se asocia exclusivamente a lo amateur y lo profesional a la formación académica. En ambos casos se pueden encontrar músicos amateur o profesionales. El *continuum* permite unas interacciones que generan movimientos o transformaciones al interior de las prácticas.



Los oyentes de música grabada participan creativamente a través de formas personales de interpretar sus propias experiencias y formular activamente lo que oyen. Esto merece destacarse, ya que las actuaciones en directo han atraído más atención, como si escuchar una grabación fuese una actividad de segunda fila o deplorable [...] En la práctica, escuchar música grabada es hoy parte intrínseca de la vida de la gente, en cualquier lugar del mundo. [...] de la misma forma que el ser audiencia en un concierto, “escuchar” música grabada también abarca un espectro amplio de posibilidades, propósitos, grados de atención y contextos. Con seguridad constituye una forma de participación en la música. (p. 7)

Lo anterior hace referencia al impacto de la captura de audio en el modo en que concebimos y escuchamos y, la manera en la que esta se ha integrado y transformado durante la historia. La grabación se plantea ya como una necesidad y una práctica vital del ser humano. Nos recuerda que va más allá de reproducir una realidad preexistente, por el contrario, crea nuevas realidades. Es así que “la tecnología nos permite expresar musicalmente”. (Tejada, 2016)

Como complemento de las reflexiones anteriores encontramos la afirmación de González (2000) refiriéndose al medio radial en Chile:

La radio, sin embargo, con sus micrófonos, amplificadores y altavoces eléctricos, permitirá mejorar sustancialmente la grabación y reproducción sonora, aumentando el rango de frecuencia y dinámica del sonido, lo que traerá un gran beneficio para el desarrollo de la industria discográfica postdepresión. Asimismo, la radio llegará a ser el principal medio difusor de las nuevas producciones (p. 31).

La radio consolidó los formatos que Oriol Rangel había inaugurado para esta; y aún más, Rangel llegó a ser tan apreciado y querido por el público que la industria discográfica aprovechó su popularidad y lo llevó a LP's comerciales bajo el sello principal. En los discos producidos sus interpretaciones y su repertorio ya no es efímero, y solo escuchado una vez, sino que está plasmado en artículos de difusión, colección y disfrute.

En el capítulo 3 se analizarán las principales producciones discográficas de los conjuntos de piano y cordófonos. Aquí, sin embargo, se evidenciará la masividad de un programa radial (para nuestro caso *Antología musical de Colombia*), en contraposición al disco (*Amanecer en Bogotá*). Las producciones y el conjunto de Rangel son reconocidas

por la mayoría de los músicos y ampliamente difundidas entre radioescuchas en contraste al conjunto que conformaron Camargo, Zapata y Uribe que es conocido por un público especializado y de nicho. Este fenómeno se explica, en comunión con lo que dice González:

La radiodifusión se desarrollaría según el concepto de emisión pública y recepción privada, creándose un nuevo tipo de público, que participaba simultáneamente de un evento sin estar en el mismo lugar. Este hecho elevó a dimensiones insospechadas la masificación y popularización de la música, que podía llegar a millones de auditores cómodamente instalados en la privacidad de su hogar. Al mismo tiempo, la diseminación de receptores por el mundo contribuyó a la circulación de repertorios locales, que ahora alcanzaban audiencias nacionales e internacionales, produciendo los consiguientes fenómenos de homogeneización y diversificación, paradójicamente en forma simultánea. (González, 2000: 31)

Esta idea de González de emisión pública, recepción privada, mediante los nuevos medios, está cada vez más democratizada e individualizada<sup>56</sup>. Igualmente, la época actual ha incorporado variables a este fenómeno como la emisión privada-recepción pública, (por ejemplo, la transmisión de un live o streaming desde plataformas como TikTok, Facebook, Instagram o YouTube, que, con grabaciones y producciones caseras, muchas de ellas realizadas de manera desprevenida, son instantáneamente públicas y, en algunos casos virales), o la conexión indisoluble entre música grabada y producción audiovisual que se consolida como un solo producto. El consumo de este tipo de contenidos audiovisuales (privados-públicos) es cada vez más popular en nuestra época.

### **2.3 Rutas de viaje del piano, la bandola, el tiple y la guitarra**

El piano y los cordófonos pulsados en Colombia han tenido históricamente espacios, usos y funciones disímiles. Sin embargo, en escenarios como las nacientes ciudades, en las cuales confluían diversidad de músicos, industrias, culturas, estos roles fueron cambiando. En estos formatos, que hacen parte de la cultura popular urbana, como

---

<sup>56</sup> En Colombia, por ejemplo, esta idea de compartir en comunidad un artefacto tecnológico como el teléfono, la radio, la televisión, el computador se fue democratizando y expandiendo desde las instituciones y el comercio. Es así que, en las casas de gente de clase media-baja había un televisor o una radio por cuadra, y se disfrutaba de la programación con vecinos y familiares; sin embargo, la industria y el ritmo de vida han cambiado y han llevado a que cada casa, incluso cada miembro de la familia, tenga sus propios dispositivos para comunicarse, escuchar o ver contenido educativo y de entretenimiento.

ya se ha dicho, tenemos los lugares de tertulia y el estudio de grabación como espacios para la convergencia de músicos pianistas y cordofonistas, y especialmente la sala de grabación, como un lugar de experimentación con nuevos recursos tecnológicos y donde, por razones laborales y artísticas, convergían músicos de variada procedencia.

Tomando como referencia lo que afirma Finnegan (2007) en su estudio etnográfico, donde enfatiza en expandir las posibilidades para investigar y volcar la mirada hacia donde pocos han visto, para reconocer la existencia de una variada y estructurada interacción de diferentes mundos, trabajos en los que se investiga un complejo diverso, no deben estar centrados exclusivamente en una sola tradición. Aquí, en los formatos de piano y cordófonos hay varios grupos interactuando: el académico, el rural, el comercial, solo por mencionar algunos. Estos conjuntos tienen tanto de tradiciones orales, escritas, escritos-orales, como mediáticas y también de los criterios de producción, es decir, otros actores como el productor, el grabador o el distribuidor comercial. Cuando estamos escuchando estas agrupaciones esta convergencia viene a nosotros.

Ahora bien, un vehículo fundamental para este formato ha sido la tecnología (escritura, luthería, espacios para grabar, incorporación de micrófonos, amplificación, implementación de la grabación y su desarrollo técnico, técnicas de captura de audio); su incorporación ha representado un puente<sup>57</sup> para las agrupaciones de piano y cordófonos pulsados, igualmente, mediante su uso se han establecido estéticas específicas<sup>58</sup>. Con la aparición en la radio y en los discos se logra consolidar, no solo el formato con una nueva

---

<sup>57</sup> La tecnología ha sido un puente porque a través de ella este formato logró pasar de las tertulias a los medios: este formato requiere, por ejemplo, de los micrófonos para poder dialogar entre instrumentos teniendo en cuenta los desequilibrios acústicos; o de la de la grabación puesto que a través de ella fue posible su permanencia en el tiempo. Lo anterior no constituye un determinismo tecnológico sino que reconoce que su aporte es fundamental para este formato y evidencia la manera en la que compositores e intérpretes la utilizaron y la siguen utilizando para sus propuestas artísticas y performáticas.

<sup>58</sup> Por ejemplo, cuando un piano y un tiple están interpretando una pieza juntos, y no cuentan con amplificación, probablemente el piano haría la melodía y el soporte en los bajos y el tiplista interpretaría, la mayoría del tiempo, el acompañamiento rítmico-armónico; igualmente, la dinámica de la obra se mantendría en un *mezzo piano* para el pianista y en un *forte* para el tiplista. Por el contrario, si el tiple está amplificado, este podría hacer melodías y contracantos lo cual crearía texturas muy diferentes a las concebidas acústicamente. Desde la dinámica también se podría tener mayor rango, incluso realizar combinaciones tímbricas, dinámicas, de color y de articulación pensadas especialmente para piano y tiple amplificado. Así mismo, desde la armonía, el tiple podría complementar acordes y producir texturas armónicas únicas. Lo anterior se puede ejemplificar en la interacción entre tiple melódico y acompañamiento de piano y contrabajo con la obra *Geñita*, interpretada por el Trío Santafé: Oriol Rangel, piano; Rodrigo Mantilla, tiple y Otón Rangel, contrabajo. [Geñita \(bambuco\)](#)

paleta orquestal, sino, además, una manera diferente de escucharlo. El sendero referido se afianza por el uso que hace de la tecnología<sup>59</sup>. Esta relación, música - tecnología, se aborda aquí desde la premisa de la incidencia que esta última (pensada desde la escritura, desde procesos de grabación y los espacios performáticos) tiene en la manera en que concebimos, creamos, o escuchamos las músicas. Al respecto afirma Adell (2004): “Las nuevas tecnologías, no sólo contribuyen a la modificación de la música tradicional y a la creación de un nuevo tipo de música, sino que, a su vez, y de forma más importante, los distintos usos de la tecnología reflejan, de manera clara, diferentes preferencias estéticas y culturales”. (p.103).

Para los conjuntos de piano y cordófonos pulsados los estudios de grabación permitieron lograr en la época (1950-1970) la proyección requerida para que la propuesta creativa instrumental cobrara una dimensión acústica y performática posible. Veamos algunos rasgos:

Ofrecían un espacio ideal para la actuación, además de estar dotados de los recursos específicos para grabar, como micrófonos, amplificadores y consolas. Al respecto Theberge (2001) plantea cómo el uso del micrófono se naturalizó, pero impactó en la manera susurrada y más íntima de cantar y en la incorporación de instrumentos que acústicamente no hubieran coexistido dentro de los conjuntos.

Específicamente, se debe considerar el micrófono, la amplificación eléctrica y los altavoces como fundamentales para la música popular contemporánea. Su carácter es subrayado, irónicamente, por el grado en que se "naturalizan" y sus efectos se vuelven invisibles para nosotros. Incluso en la era digital, estas tecnologías siguen siendo el principio y el fin de cada acto de producción y reproducción musical. (2001:10)

El estudio de grabación añadió además la cualidad fonogénica de las voces y los instrumentos. Al respecto dice Cañardo (2017):

---

<sup>59</sup> Teniendo en cuenta que la práctica musical es dinámica y hace parte de la vida cotidiana de las personas, el sendero de este tipo de agrupación sin la tecnología y sin la grabación, habría corrido entre tertulias y dinámicas familiares más locales. Podríamos decir entonces que, probablemente sin la tecnología de grabación y fijación en un medio físico, el formato de piano y cordófonos pulsados no hubiera logrado en el periodo de tiempo estudiado una injerencia mediática que lo posicionó en el imaginario regional andino de Colombia como parte integral de la sonoridad propia de este territorio.

Nosotros usamos la palabra fotogénico y en ese momento se usaba la palabra *fonogénico*. Había instrumentos que eran fonogénicos y quedaban muy bien, y otros que no. El piano era bastante problemático. [...] en el jazz, por ejemplo, las tubas las tenían que poner muy lejos. O se hacían permutaciones: se cambiaba el bajo por una tuba porque el contrabajo no era muy fonogénico. Y había voces que eran fonogénicas y otras que no. Muchas carreras se vieron truncadas porque esas voces no quedaban bien en el disco. (Cañardo, entrevista<sup>60</sup>)

Así pues, la aparición del micrófono y su posterior implementación estética en las grabaciones constituye un parteaguas para la industria de la grabación, y como hemos visto para los conjuntos de piano y cordófonos pulsados éste será fundamental para su desarrollo.

Por otro lado, encontramos que la grabación o el llamado *efecto fonógrafo*, que se implementó en un principio como una nueva manera de registrar lo sonoro para conservar el sonido en el tiempo y en el espacio, a diferencia de la partitura, podía darnos una idea de los timbres, los colores, la interpretación y ‘el sabor’. Dice Frith, “La grabación hizo posible el registro físico de la emoción a través de la música sin necesidad de una codificación escrita. [...] Proporcionó un medio público de comunicación emocionalmente complejo a personas que de otra forma estarían inarticuladas socialmente: intérprete y audiencia” (1986: 186). Con sus posteriores desarrollos, tomando el planteamiento de Eno (2004), la grabación no fue simplemente un proceso técnico de producción y reproducción de sonido; sino que se estableció como un proceso de composición, siendo fundamental para la creación de la música popular.

En términos más generales, la música en vivo y la grabada difieren en las formas en que existen en el espacio y en el tiempo. Cuando se realiza en vivo, el sonido musical es fugaz, evanescente. Las grabaciones, sin embargo, capturan estos sonidos fugitivos, preservándolos de forma tangible en medios físicos [...] Una vez que el sonido musical se ratifica en un medio específico (objeto) se vuelve transportable, vendible, coleccionable y manipulable de formas que nunca antes habían sido posibles. (Katz, 2010: 4)

---

<sup>60</sup> Entrevista realizada a la autora Marina Cañardo (2017) sobre su libro *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Publicado en 2017 en Buenos Aires, por la editorial Gourmet Musical Ediciones.

También para los formatos de piano y cordófonos pulsados estas consideraciones cobran validez, el estudio de grabación<sup>61</sup> y la incorporación de los micrófonos, moldearon la manera de componer y de arreglar; este nuevo espacio de creación posibilitó, por ejemplo, que se apreciara el diálogo contrapuntístico del piano con el tiple y otros instrumentos; o que la bandola pudiera hacer contracantos a las flautas o al piano. Un ejemplo agudo de esto se puede encontrar en el pasillo de Morales Pino *Leonilde*<sup>62</sup> grabado en el disco *Amanecer en Bogotá*. La implementación tecnológica permite escuchar perfectamente la propuesta contrapuntística de Camargo Spolidore en el piano, con Zapata en la mandolina, acompañados por el contrabajo y la percusión.

Así mismo, se concretó una dinámica en donde la música era producida en vivo con público y a la vez grabada y emitida por la radio. Estos cambios llevaron a que el formato quedara instaurado y concebido para este espacio, el estudio de grabación. Por fuera de él era casi imposible recrear dicho formato instrumental. En sintonía con la afirmación de Negus (1992) “la tecnología nunca ha sido pasiva, neutral o natural. La música se ha creado durante siglos a través de la interacción entre 'arte' y tecnología” (pp. 31).

En síntesis, los conjuntos de piano y cordófonos pulsados de la región andina consolidaron su aparición en los ámbitos de la radio y del disco solo a partir de esta relación música-tecnología, mediante la experimentación e implementación de las nuevas técnicas de grabación y reproducción sonora, ellas aportaron a la configuración de sus estéticas y permitieron explorar con este formato, desde maneras de capturar el sonido hasta el logro de nuevos timbres.

### **2.3.1 Escribiendo música: Morales Pino, Murillo y Vieco**

La relación entre piano y cuerdas también se ve reflejada en que el piano es uno de los instrumentos más usados para componer y varios compositores colombianos escribieron sus obras para este instrumento, luego las llevaron a formatos como el trío andino colombiano, el cuarteto o la estudiantina. El piano supone así una tradición escrita. Pedro Morales Pino (1863-1926), fundador de la *Lira Colombiana* (1897), fue uno de los

<sup>61</sup> El término *Estudio* se concibe tanto para la grabación de programas radiales como para las producciones discográficas y las posteriores grabaciones televisivas.

<sup>62</sup> Leonilde min 11:23 <https://www.youtube.com/watch?v=2xlCCeOq9Vs>

primeros músicos colombianos en escribir en partituras sus composiciones. Esto es relevante porque da cuenta del paso de la oralidad y la tertulia a la escritura desde la composición y, más adelante, desde los arreglos. Tradicionalmente, en las agrupaciones que incluían piano y cordófonos pulsados, la figura destacada era la del pianista, quien hacía los arreglos y leía partituras. Los flautistas, clarinetistas y violinistas también tenían la práctica de la lectura, mientras que los tiplistas, guitarristas y bandolistas solían tocar de oído. Desde Morales Pino ha existido una relación entre las cuerdas y el piano, si bien no interactuando en un formato, sí desde los recursos compositivos.



Imagen 12: La lira colombiana de Pedro Morales Pino, Medellín ca. 1901. Fotografía de Melitón Rodríguez, Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Tomada de: Bermúdez 1999

Ahondemos más. Bermúdez (1999) afirma que “En la segunda mitad de la década de los veinte se comienza a transformar el panorama musical colombiano con los intentos de integración política nacional y la consolidación de los medios de comunicación (periódicos y revistas), de la aviación, luego emisoras, y más tarde la creación del mercado del disco. (p. 1). Esto de lo que habla Bermúdez está reflejado en la producción de los músicos, pues ellos no son ajenos a su época<sup>63</sup>. Pedro Morales Pino, Emilio Murillo (1880-

<sup>63</sup> Para ejemplificar este dato, basta con citar la composición de Emilio Murillo titulada *Aeroplano*, (pasillo) o la obra *Aterrizando* (one step) de Pedro Morales Pino.

1942)<sup>64</sup> y otros compositores, iniciadores de estos formatos pertenecientes al periodo nacionalista, se adaptaron a la radio, la prensa, la escritura de partituras o a la elaboración de arreglos.

Emilio Murillo recuerda la gestación, en 1928, de esos grupos como parte de reuniones informales de músicos profesionales y aficionados en sitios como el estudio de Morales Pino en el llamado *Pasaje de la Flauta* —futuro *Pasaje Rivas*—, en el centro de Bogotá. Murillo menciona varios tipos de conjuntos que nacieron y desaparecieron en el último lustro del siglo XIX y en los que él participó personalmente. El primero de ellos, una “orquesta colombiana” conformada por Murillo —flauta—, el pintor Ricardo Acevedo Bernal —tiple— y Pedro Morales Pino —bandola—, a la que luego se unieron el poeta Julio Flórez —violín— y Antonio González —¿guitarra?— para conformar un “quinteto”. A este se sumaron después intérpretes del piano y la corneta de pistones, cantantes y recitadores”. (Bermúdez, 2009: 101)

Adicionalmente, estaba el anhelo de Murillo por grabar sus composiciones y las de otros, él entendía la importancia de que su música quedara registrada no solo en partituras sino también en un medio sonoro.

Carlos Vieco (1900-1979) también fue un compositor y pianista que conformó agrupaciones de piano y cuerdas pulsadas. En un diálogo personal con el investigador Ronald Perilla (2020) reseña especialmente el *Conjunto Vieco*, integrado por piano, tiple, violonchelo, clarinete y contrabajo. “Mi gran amigo siempre ha sido el piano, mi mejor confidente, [...] yo toco otros instrumentos mal tocados, por ejemplo, la lira y la guitarra. Si no fuera por el piano no podría hacer nada, porque yo me siento ahí a tocar o a copiar” (Vieco en Rodríguez, 2014: 48). Vieco estudió con diversos maestros, con Jesús Arriola Besoita (1873-1931), por ejemplo, quien estuvo vinculado a los “procesos de enseñanza de la música en Medellín y fue fundamental en el cimiento de una escuela de piano en el primer tercio del siglo XX”. [...] (Rodríguez López y Uribe Senior, recuperado de: <https://rodriguezuribe.co/getperson.php?personID=I1035&tree=arbol1>)

El camino recorrido por los compositores y pianistas Morales Pino, Murillo y Vieco, fue forjando un sendero para la estética del piano colombiano, una donde interactuaban elementos de la música académica con elementos de la tradición. Escribir

---

<sup>64</sup> Murillo estudió tiple con Morales Pino y piano en la *Academia Nacional de Música*, estuvo fuertemente ligado a la industria discográfica.



sus composiciones, trabajar como pianistas, ser músicos versátiles fue llevando a la profesionalización de los músicos. A la par conformaron conjuntos, de gran trascendencia en el país, en donde pudieron no sólo recrear sus composiciones, sino también proyectarse como artistas. Más adelante, a principios de los sesenta, Jorge Camargo, Manuel J. Bernal y Oriol Rangel, retomarán este sendero con su propia voz.

### **2.3.2 La música de proyección folclórica y los conjuntos de piano y cordófonos pulsados**

Como se puede ver, dos particularidades de estos formatos son su carácter citadino, urbano, y la resemantización de géneros, formatos, repertorios e instrumentos del interior del país. Estas características enmarcan lo que se ha denominado *música de proyección folclórica*, expresión que va a dominar los repertorios y prácticas de estos conjuntos y que, por tanto, interesa entrar a comprender.

La música de proyección folclórica se aborda desde la descripción planteada por Juan Pablo González (1996) cuando cuenta que “el contacto con el folclore era cada vez más lejano para el habitante de la ciudad. Ya no se trataba de inmigrantes que evocaban su pasado en el campo cantando tonadas [...], sino de jóvenes nacidos y criados en la ciudad. De este modo, su relación con el folclore era más libre y distante, debiendo elegir lo que la radio, los discos y los cancioneros les ofrecían” (29). Y agrega Juliana Guerrero (2016) que al fenómeno denominado “folklore” se opusieron otras músicas que criticaban su arraigo en la idea de tradición, denunciaban manipulaciones de la industria discográfica y proponían una “modernización” a través de cambios e innovaciones al folclore imperante.

La música de proyección folclórica centraba su interés en renovar. Las agrupaciones no se inscribían en los formatos instaurados desde la tradición, sino que buscaban encuentros entre diversas sonoridades o interacciones con nuevas tecnologías, sin perder conexiones con el mundo local o regional. En nuestro estudio de caso, esto se refleja en la construcción de conformaciones de cámara con sus propias instrumentaciones, que además no eran estables. Ya no era la estudiantina, el trío o el cuarteto andino de cuerdas, tampoco la orquesta de jazz que desdibujaba, de alguna manera, lo local. Este formato era un laboratorio de orquestación y de arreglos en los que emergían esas nuevas-viejas músicas que reflejaban, igualmente, los nuevos-viejos

imaginarios. Una agrupación como *Nocturnal Colombiano* que estuvo durante tantos años en los medios radiales y disqueros, pudo llegar a constituir su propia identidad organológica. Introdujo de manera novedosa el órgano Hammond, la batería y otros instrumentos de percusión, teniendo siempre como base el piano, el tiple y el contrabajo. Implementó, además, el uso obligatorio de la amplificación para que los cordófonos pudieran dialogar equilibradamente con el piano; por ello, había que buscar nuevas maneras de nombrar este formato instrumental. Rangel lo denominó *Conjunto colombiano*, apelando a un concepto de unidad entre lo académico y lo popular en una sola agrupación. Guerrero (2016) llama la atención sobre los nombres de los grupos o de las producciones de proyección folclórica, en su mayoría estos corresponden a un interés de renovación; por ejemplo, *Amanecer en Bogotá* (alude a un nuevo día, una nueva música) o el *Trío Nueva Colombia*, porque no podía ser lo de siempre. Así, se encuentra latente una necesidad de reinterpretar el repertorio desde estéticas propias con inserciones de otras latitudes.

Otro aspecto en esta música de proyección folclórica es, como recuerda Guerrero (2016), la manera en la que se deslindó por completo de la danza. Al estilizar estos repertorios y variar su forma, su instrumentación, su armonía y sobre todo la manera en la que era interpretada (específicamente el aspecto rítmico, tanto desde el tempo como de la continuidad del pulso), limita, por no decir imposibilita, la actividad de bailar; en consecuencia, estas versiones propenden más por un escucha activa que por una puesta en escena en la que se incluya el baile. En estos formatos el vínculo música y danza, que caracteriza muchas de las expresiones populares y tradicionales en nuestro país, es reemplazado por la escucha y el virtuosismo de interpretar o arreglar. Se presenta como ejemplo de lo expuesto anteriormente el pasillo *Cachipay*: versión para bailar<sup>65</sup> y la propuesta de la misma obra en estas agrupaciones *Chiquipay* (*Chiquitín* y *Cachipay*) versión de Jorge Camargo Spolidore y Luis Uribe Bueno.<sup>66</sup>

Así podemos decir que repertorios ligados a una región cultural construidos desde apuestas que incluían innovaciones, renovaciones, nuevos formatos instrumentales y libertad en la ejecución, entre otros aspectos, son síntesis de lo que esas músicas de proyección folclórica representaban en los circuitos de producción. Jorge Camargo

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RqM3WliNE6U>

<sup>66</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2xlCCeOq9Vs> min 25:23

Spolidore y Oriol Rangel ofrecieron en los años 50 y 60 a un público ávido de cambios sin perder sus vínculos, trabajos que, parafraseando a Guerrero (2016: 187) incorporaron y reunieron instrumentos –que hasta ese momento no estaban asociados al folclore sino a la música académica, al jazz o al rock–, en escenarios nuevos y con audiencias alternativas; por ejemplo, la radio que permitió que esta música llegara a la vida cotidiana y a públicos no especializados como amas de casa y obreros. Estas agrupaciones buscaban posicionar una música nacional con una conformación particular; de ahí que no configuraron un grupo de artistas, ni un público estéticamente homogéneo, tampoco un formato que respondiera a los que hasta ese momento se habían consolidado.

Bien se comprende que estas músicas y estas conformaciones eran fundamentalmente expresiones de las ciudades y que reunían músicos profesionales y de tradición oral. Estas prácticas, surgidas desde mediados de los años veinte del siglo XX, fueron abriendo caminos no explorados a los músicos empíricos, a la vez que quienes provenían de la academia se impregnaban de todos los saberes y del sabor que los empíricos traían de la calle o del campo, gestándose un diálogo en diversas direcciones muy enriquecedor, que se refleja en el sonido y en el estilo de estas producciones. Así mismo, unían la tradición escrita “arreglos” con la transmisión oral y, a su vez, generaban una nueva forma de oralidad mediatizada (radioteatros, programas radiales y discos). Esto pone a la radio y a las disqueras como lugares de disputa entre la tradición y la renovación, lo académico y lo popular. Sin embargo, no hay que olvidar que esas fronteras no son estáticas y que esas categorías muchas veces se desdibujan en la práctica.

García Canclini, citado por Miñana (2000: 20) lleva al límite esta reflexión elaborando inicialmente distinciones sutiles entre cultura elitista, de masas, popular, popular tradicional, hegemónica y borrando prácticamente las fronteras entre ellas hacia el final. Pone énfasis, además, no solo en las fronteras sino en las relaciones, en las mediaciones y en los “viajes” por los que transitan los “productos” sufriendo permanentes resignificaciones y reubicaciones en la praxis social.

Ahora bien, estas interacciones en este mundo citadino no solo traían nuevas formas de contar, sino nuevas ideas de las cuales hablar; situaciones, objetos, fenómenos que no se veían en el campo y que también en la ciudad estaban en permanente cambio y que, además, las agrupaciones, a través de los repertorios y sus propuestas estéticas, reflejaban. Nuevos sonidos como el de la radio, los discos, el ferrocarril, las máquinas, los

aviones, las fábricas y, para nuestro caso, nuevos instrumentos, debían ser incorporados en las producciones artísticas<sup>67</sup>. Las zonas rurales y el campo también se encontraban en constante transformación: las migraciones a la ciudad, la violencia y las nuevas dinámicas de producción incidían directamente en sus músicas<sup>68</sup>.

Por tanto, estas producciones discográficas son un esfuerzo por representar la música del interior del país con sus imaginarios y procesos de cambio. Este formato camerístico es una proyección del mundo rural y el mundo urbano que se forjaban. La industria radial, disquera y las posteriores industrias independientes fueron y han sido parte de esa construcción.

### 2.3.3 ¿Piano colombiano?

“La chimenea para la zona templada ha sido lo que el piano para nuestras altiplanicies. A la luz de la chimenea se desarrollaba la vida familiar y social de la Europa que nos llegó en las novelas del siglo pasado. Carecieron los colonos de Santafé de ese elemento de cohesión. Lo hallamos en el piano cuando perfeccionado este instrumento principió a importarse con verdadero frenesí para nuestras casas de Bogotá. Pobre o rico, bueno o malo, muy pronto no faltó en ninguna de ellas. No era un lujo, era una necesidad... se era o no se era, entre las señoritas según la habilidad que se tuviera en su ejecución. Para traerlos a lomo de mula, de buey o de carguero, por los más infernales rodaderos, no se ahorran sacrificios.  
Tomás Rueda Vargas<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Ejemplos de esto podrían ser la mejora en los instrumentos para que fueran más afinados y poderlos proyectar en la radio y la grabación de discos; la conciencia dinámica para compensar desequilibrios acústicos; la elaboración de arreglos. El uso de tonalidades que favorecieran tanto a cordofonistas como al resto de instrumentos para lograr sonoridades y timbres específicos; la creación de obras con un compositor visible y no como piezas anónimas que hacían parte de la tradición. La instrumentación para piano y cordófonos puede variar según el espacio para el que sean programadas; en las tertulias, es más conveniente que el tiple y la guitarra hagan mayoritariamente ritmo y rasgueo, mientras que para el estudio de grabación se pueden permitir hacer contracantos y pasajes melódicos.

<sup>68</sup> Los músicos del campo empezaron a ver en la ciudad una oportunidad para proyectarse artísticamente. Algunos obreros comenzaban a consolidarse como artistas de grabación, ellos reportaban importantes ventas para las casas disqueras. También el cancionero andino se empezó a llenar de canciones con temáticas de ciudad, violencia o desplazamiento por ejemplo el bambuco *Ayer me echaron del pueblo*.

<sup>69</sup> Tomás Rueda Vargas. “A través de la vidriera” (Cromos volumen XLV, num. 1132. Bogotá, 6 de agosto de 1938, pág. 97). Tomado de Pedro Morales Pino obras para piano (2013) Ministerio de Cultura de Colombia.

Complementado el texto anterior encontramos el siguiente de William Ospina (2019) que en su novela *Guayacanal* evoca el ambiente económico-social que vivía su abuelo cuando tenía 8 años en 1903:

La guerra civil, el ferrocarril, un proyecto de tender un cable aéreo movido por electricidad sobre los abismos de la cordillera para bajar el café desde Manizales hasta el río Magdalena, [...] que reemplazarían a los diez mil bueyes que bajaban la cosecha cafetera [...] para ser embarcada hacia los puertos lejanos, y subían entre los peñascos y el barro las mercaderías inglesas, los paños, las herramientas, las armas, y a veces también los pianos, los jarrones y las alfombras para los nuevos ricos de la cordillera. (Ospina, 2019:82)

Rastrear la historia del piano en Colombia no es tarea fácil. En el ensayo *La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo, costumbrismo y música popular* (2016), el musicólogo Rondy Torres resalta aspectos fundamentales en la consolidación del piano en Colombia como instrumento básico para desarrollar en el país el lenguaje musical, las ediciones musicales, la música de salón, o para consolidar el rol del intérprete-compositor, el papel de los profesores de piano, y los organistas y pianistas de las iglesias.

Adicionalmente, es importante entender cómo se comprendían los roles de género frente a la ejecución del instrumento. Mientras que a los hombres se les consideraba compositores-artesanos, profesores o músicos de iglesia, las mujeres eran generalmente de clases sociales medias o altas para las cuales tocar piano era una actividad educativa y social fundamental.

Al indagar sobre el uso del piano para componer obras del repertorio andino colombiano, se descubre una estrecha relación de éstas con la técnica y la idiomática del instrumento. Afirma Octavio Marulanda (2013) que:

La afición de los compositores de aquel tiempo por cultivar los vuelos melódicos, los fraseos, los adornos, los ejercicios armónicos y los arreglos de fácil digestión, tuvo su terreno abonado a las posibilidades que daba el piano como instrumento completo. Este fenómeno, típico del gusto latino, influyó en la fisonomía de la música popular colombiana, con la irrupción en el medio musical de los instrumentos nacionales: tiple, guitarra y bandola. (p. 29)

Es por esto que se presentan algunos testimonios sobre el piano en Colombia, ya que este instrumento, en el periodo de tiempo que aborda esta investigación, está en diálogo permanente con la academia, la tradición, lo popular y con las estéticas particulares de instrumentos de uso campesino y popular como el tiple y la guitarra.

La pianista Ruth Marulanda (2020) comenta en una entrevista realizada para esta investigación, que a sus profesoras no les gustaba que ella tocara bambucos y pasillos; por el contrario, le enseñaban obras del repertorio clásico. Ella, a escondidas y de oído, sacaba los bambucos, las danzas, los torbellinos, las guabinas o los pasillos que escuchaba cantar en su casa o que escuchaba en la radio<sup>70</sup>. Vemos así que en la enseñanza del piano existía la particularidad de que, en su mayoría, se interpretaban obras clásicas europeas y los aires colombianos estaban invisibilizados. Situación muy diferente vivían los cordofonistas pues, los ritmos nacionales y la tradición oral han hecho parte de su desarrollo técnico y estético.

¿Y si no se podía tocar música andina colombiana en el piano, cómo llegó a estar allí? La radio jugó un papel fundamental porque las personas de todas las clases sociales tenían acceso a ella y era uno de los medios masivos de comunicación con más cobertura en Colombia. A través de ella, los músicos encontraban una posibilidad de crear, comunicar, compartir y difundir sus ideas musicales lo cual se constituía, en los radioescuchas, en disfrute, entretenimiento, aprendizaje y en una apropiación social de las estéticas, los repertorios y los formatos.

El concepto de “piano colombiano” en el desarrollo de esta investigación emergió orgánicamente en el trabajo de campo (entrevistas, revisión bibliográfica, trabajo de archivos, revisión de programas de mano, programas radiales), y si bien no presenta unanimidad entre quienes lo mencionan, es un concepto problematizador porque ¿a qué se hace referencia cuando se habla del piano colombiano? Evidentemente comprende aspectos históricos, sociales, estéticos, musicales, de repertorios, entre otros. Es así que si hay algún lugar en el que es aplicable este concepto es en las agrupaciones de este tipo, ya que buscaban posicionar unos estilos con una música específica. El piano al interactuar con el tiple y la guitarra entra, naturalmente, en diálogo con ellos, ya sea por imitación o

---

<sup>70</sup> Aquí se puede escuchar la interpretación de Marulanda en un concierto realizado en 2018 en la Universidad Sergio Arboleda <https://www.youtube.com/watch?v=ZtbG4OorEcg>

por contraste, por acomodar su articulación, su fraseo, sus dinámicas y otros aspectos, que en estas agrupaciones camerísticas, es necesario implementar conscientemente. En este sentido, los formatos de piano y cordófonos aportaban, desde la práctica, a esa construcción sonora y estética.

Ruth Marulanda aporta lo siguiente “No es que exista una técnica particular para tocar la música de Colombia, la técnica es la misma que uno estudia cuando está en el conservatorio, pero, para tocar la música colombiana es necesario amarla, disfrutarla, eso es lo más importante. El piano no es colombiano... uno lo hace colombiano” (Marulanda en Marín y Tobón, 2020: 120)

Pero escuchemos otras voces, para Rondy Torres, “existe un repertorio para piano escrito en Colombia, con diferentes rasgos estilísticos a lo largo del siglo XIX e inicios del XX.”<sup>71</sup>

Complementado lo anterior Fabián Forero (2019) en una conversación personal nos cuenta lo siguiente:

Emilio Murillo ha sido un referente de esos momentos iniciales; yo creo que buena parte del poder decir, o no, que haya una escuela, depende mucho de las prácticas y los músicos que las impulsen y creen una comunidad artística. En este sentido, Oriol es el referente más potente porque sí desarrolló un estilo que terminó perdurando a través de sus grabaciones, de los programas y en nuevas generaciones. Ruth, por ejemplo, heredó buena parte de esa técnica y también Germán Darío, cada uno con su sentir particular. Creo que todo ese legado les sirvió a muchos pianistas para dedicarle la vida al piano y la composición para este instrumento.

Germán Darío Pérez (2019) nos dice:

Si yo toco un bambuco estoy sometido a unos parámetros muy concretos que tiene el bambuco. Si yo tengo que tocar un pasillo, lo mismo; igualmente, si tengo que tocar una mazurca, un vals, una sonata. O sea, todo tiene sus propias características. Yo creo que “Piano colombiano” es muy difícil decir que existe sin la influencia de

---

<sup>71</sup> Rondy F. Torres López, PhD, Profesor Asociado-Departamento de Música – Uniandes. Correo personal recibido en el mes de septiembre de 2019.

otros pianos: argentino, cubano, y de las épocas, lo mismo, barroco, impresionista, clásico, romántico, todo eso es una confluencia finalmente.

Podríamos hablar de que hay algunos elementos o herramientas técnicas que son propios para tocar los aires nacionales o lo que ha identificado a Colombia musicalmente en el piano. Ahora, yo, por ejemplo, agradezco mucho haber pasado por un conservatorio, porque eso me dio la técnica, me dio herramientas para poder tocar la música colombiana con cierta solvencia. ...Yo pienso que cada estilo tiene su manera de abordarse. Cada compositor y cada época implica casi que una postura corporal diferente, la técnica está puesta al servicio del intérprete sea cual sea el repertorio.

En la conferencia *Cuando el piano era la patria: vida y obra de Oriol Rangel* de Eliécer Arenas y Ciro Leal (2020) nos dicen:

Gabriel Uribe y Oriol Rangel eran grandes amigos, Uribe era una inspiración para Rangel, estaban en una época llena de brío; además estaban enamorados de una idea, en su agrupación *Los Mosqueteros de la radio* se fraguaba una pregunta ¿Cómo tocar bien música nacional? (que en ese momento era la música que hoy llamamos andina colombiana). Cuando se tocaba en instrumentos académicos como el piano y la flauta, algo no terminaba de cuadrar cuando se comparaba su sonoridad y sabor con el tiple o la guitarra. Entonces, empezaron a trabajar muy fuerte sobre esa sonoridad, a trabajar para construir una forma de hacer nuestra música.

Oriol Rangel, muy hábilmente, entendía que, a través del piano, podía trabajar sobre la musicalidad ciudadana, es decir, enseñarnos que la música instrumental tenía una dimensión de la que valía la pena aprender y en la que se podía participar. Y que, además, nos conectaba tanto con la música de campesinos o regional, como con la académica y más global. Así, bajo esas premisas, y con su propio sonido, su recursividad expresiva y su virtuosismo, Rangel va construyendo con su piano solo todo un imaginario sonoro que luego va a tener un impacto muy bello y muy importante en el país. Oriol quería, y siempre fue su obsesión, tratar de expresar en el piano la sencillez, la contundencia rítmica y la capacidad expresiva que tenía un tiple; por eso siempre tuvo tiplistas, por eso en sus grupos siempre tuvo alguien empírico. Y a los que eran de academia les decía —oigan, oigan, sensibilícense, despéguese del papel, entiendan la síncopa—.



La categoría de piano colombiano cobra validez en estos conjuntos, pues al estar lo académico en interacción con esa tradición popular andina colombiana que le imprime, de un lado los repertorios ejecutados y, de otro, la bandola, el tiple o la guitarra, su estética se impregna con las características interpretativas que los músicos cordofonistas traen con espontaneidad al diálogo. Ampliemos un poco, dicha categoría responde, en primer lugar a los repertorios: cuando se interpretan bambucos, pasillos, danzas guabinas, torbellinos puede entenderse que el piano se vuelve andino colombiano; en segundo lugar, a la manera como son interpretados esos repertorios: que tengan una articulación, un tempo y una sonoridad, por ejemplo, cercana a como cantan las gentes, la manera en la cual articulan los instrumentistas de cuerdas pulsadas o, flautistas, entre otros. En tercer lugar con la performatividad. Para ejemplificar lo anterior se presentan los siguientes ejemplos: el primero es un audio del pasillo *Pamplona*<sup>72</sup> de Oriol Rangel interpretando en vivo en el Radioteatro, y se contrasta con el pasillo *Trigueñita* de Francisco Cristancho interpretado, también en vivo, por Ruth Marulanda. Aunque en *Pamplona* Rangel está acompañado por un contrabajo, el piano tiene un rol solista. En ambas interpretaciones se pueden encontrar elementos afines, propios de un sendero estético común, como articulaciones, cortes, manera de acompañar en la mano izquierda, fraseo para la melodía, fraseo en el bajo, maneras de atacar, cadencias.

El piano con un estilo andino colombiano tiene que ver con un hecho performativo (no actuado) en tanto no es colombiano en sí mismo, sino que requiere de una representación e interpretación consciente por parte no sólo del intérprete sino de la audiencia. Al respecto Judith Butler<sup>73</sup> dice:

Cuando decimos que hay una performance suponemos que tomamos un rol [...]. Decir que el género es Performativo es diferente porque para que algo sea Performativo tiene que producir una serie de efectos. Actuamos, caminamos, hablamos de maneras que consolidan la impresión de ser un hombre o una mujer. Realmente se trata de un fenómeno producido y reproducido todo el tiempo.

---

<sup>72</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ki6XmMc-6r8>

<sup>73</sup> Esta fue una entrevista realizada por Butler para una serie de videos cortos llamada Big Think, aquí se puede ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

Si bien Butler está hablando sobre cuestiones de género, nos da pistas para entender la manera en que lo performativo requiere de una construcción constante. Como se explicita en párrafos anteriores, el piano en interacción con repertorios específicos, maneras de interpretar, e instrumentos tradicionales andinos colombianos, se vuelve un piano con una sonoridad del interior del país.

#### **2.4 Un paso más: De Oriol a Henao. Procesos de reapropiación creativa intergeneracional**

La reflexión que se presentó al inicio (en la que se evidenciaron las maneras en las cuales el formato de piano y cordófonos andinos colombianos pasó de la tertulia a espacios mediáticos) nos ayuda a pensar procesos que se dan desde la creación y recepción, cuando las prácticas musicales aparecen en nuevos escenarios o cambian de lugar de emisión. La etnomusicóloga Carolina Santamaría (2019), quien ha trabajado ampliamente sobre la industria discográfica en Medellín, en una entrevista realizada para esta tesis, nos contó que muchas de las producciones de duetos que se grabaron en estas disqueras provenían de agrupaciones “serenateras” que algunos grabadores escogían para ir a cantar al estudio. Por otra parte, los públicos se fueron acostumbrando a escuchar los músicos a través de aparatos como radios y discos de corta y larga duración y ya no solo en interpretaciones en vivo. Aquí se hace visible el cambio que se va gestando a partir de la aparición de estos procesos mediáticos. En la conjunción de este sendero fue donde se transmitieron esas estéticas a nuevas generaciones y éstas, en los últimos cuarenta años, las convirtieron en apuestas independientes.

Agrupaciones como *Las hermanas Cataño*, afamado dueto vocal femenino que era acompañado al piano por el maestro Emilio Murillo y cuya primera voz -Fanny Cataño-sería la esposa (1945) de Luis Uribe Bueno; Jaime Llano, Mario y Jaime Martínez<sup>74</sup> (quienes formaron parte del auge de la industria discográfica en Colombia y conformaron diversas agrupaciones con el maestro Oriol Rangel), son una muestra de esta apropiación

---

<sup>74</sup> Mario y Jaime Martínez tenían su tiple y su guitarra afinadas en Bb, (otra particularidad era que su guitarra era de cuerdas metálicas). Se destaca de Jaime su técnica para tocar el aplatillado. “Junto con otro tiplista, Libardo Orozco se convirtieron en el paradigma de acompañamiento en el tiple. Igualmente, muchos de ellos se formaron escuchando el tiple melódico de Pacho Benavides quien además de tiplista acompañante también exploró esa faceta”. (Martínez en Sánchez, 2017).

generacional. Por otro lado, tenemos la figura del tiplista Rodrigo Mantilla Valderrama<sup>75</sup> quien aprendió a tocar el instrumento de la mano de su madre Doña Rosa María de Mantilla. Desde los años 50 y hasta mediados de los 70, acompañó con su tiple al maestro Oriol Rangel.

Tenemos, además, la figura de Felipe “El chiqui” Henao, quien interpretó su piano al lado de José María Tena, Jorge Camargo Spolidore, Jesús Zapata Builes, Luis Uribe Bueno, Carlos Vieco Ortiz, Jaime Llano González y Manuel J. Bernal. El maestro Henao conformó diversos conjuntos musicales que usualmente incluían el piano, el tiple, y el contrabajo<sup>76</sup>. Este pianista fue entrevistado (2019) para esta investigación y nos contó lo siguiente:

Yo nací en Medellín en junio de 1930 y el año entrante cumpla 90 años. Toda la vida me han llamado “El chiqui Henao” así soy conocido en el mundo artístico. Mi padre trabajaba con Carlos Vieco; él y Eusebio Ochoa fueron mis profesores, yo estudié en Bellas Artes durante siete años, me gradué de músico de esa institución. Yo me formé como pianista clásico. Allí estudié con el italiano Pietro Mascheroni y Luisa Manighetti. Conocí a Jesús Zapata, Joseph Matza, Rafael Salazar, la contralto Yolanda Vásquez de la Cruz. También me formé como pianista tocando en los grilles, la radio, los clubes y los salones sociales del país. Trabajé con Jorgito Camargo Spolidore en el *Hotel Nutibara*, allá no había sino una batería, un contrabajo y un piano, teníamos un trío, Jorge Camargo tocaba en un salón y yo en otro. Hicimos también un programa que se llamaba *Noches de Gala* con Luis Uribe Bueno.

Para mí, el pianista que más admiro es Oriol Rangel, me encanta como interpreta música colombiana en piano, lo que más destaco es su picardía. Cuando yo interpreto música popular tradicional, trato de robarle un poquito de picardía, un poquito de sabor a la lectura: robándole tiempitos, haciéndole ritardandos. Tocar con mucho sentimiento. Por ejemplo, no me gusta la música en 6/8 porque me parece muy marcada y, en la música colombiana, se pueden alargar un poquito las frases y tocar más románticamente. Lo que más me gusta interpretar es el bambuco, me gusta

---

<sup>75</sup> Del maestro Mantilla dice el historiador David Puerta Zuluaga (1988): “Más al norte en Ocaña, Pamplona, Salazar de las palmas, Cúcuta, el tiple prende chispas de inspiración en Gerardo Rangel, Víctor M. Guerrero, Rafael Contreras y Oriol Rangel; mientras asoma por esos tiempos y esos lares uno de los más grandes acompañantes que se conozcan: Rodrigo Mantilla”. (p.157)

<sup>76</sup> Aquí se puede escuchar un LP del Felipe Henao [https://drive.google.com/file/d/1M22ZECa\\_5U\\_OHSV630KkmPemntv5-KL/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1M22ZECa_5U_OHSV630KkmPemntv5-KL/view?usp=sharing)

tocarlo con sabor y con dulzura. Yo le digo a mis estudiantes: —Toquen siempre pensando en darle un sabor a la música, un sentimiento más típico—. Yo le aprendí truquitos de interpretación a Jaime Llano y a Oriol Rangel. En Rangel me encanta la mano izquierda.

Trabajé diez años en RCN con Jaime Llano, cuando Oriol salió de la radio yo llegué a reemplazarlo, éramos Jaime Llano en el órgano, Jaime y Mario en la guitarra y en el tiple, Ziolo Nieto en el bajo, el Mono Díez en la batería y yo en el piano, ese conjunto se llamaba *Los maestros*. Además, toqué con Manuel J. Bernal en *Caracol Radio*; admiro mucho a mi colega Manuel. Mario era un maestro del tiple, me encantaba el sabor que le daba a la música cuando tocamos juntos. Algo que no puede faltar cuando interpreto música colombiana es el tiple y la guitarra; —un buen tiple lo eleva a uno, lo va llevando sintiendo el sabor—. También me gusta mucho la bandola haciendo melodías.

La producción discográfica *Colombia en mi piano* la grabé en *Sonolux*, en ese tiempo le ponían un micrófono a cada instrumento, era una cosa muy sencilla. Hernando Díez tocaba las cucharas, él también era el percusionista de Jaime Llano.



Imagen 13: En uno de los estudios de Radio Nacional, Felipe Henao y Jaime Llano González. s.i. Recuperada de Radio Nacional de Colombia.

### 2.4.1 Papá ¡llévame a la radio! Ruth Marulanda

Ruth Marulanda conoció al maestro Oriol Rangel cuando tenía 15 años en la *Emisora Nueva Granada*. Este suceso se convirtió para ella en un hecho memorable, en un instante que marcaría para siempre su carrera artística. Sin embargo, su inquietud por esta música se cultivó muchos años atrás cuando día a día, en su casa de Buga junto a sus padres y hermanos, escuchaba en familia los programas del maestro Oriol. Este proceso y forma de oralidad es lo que Ana María Ochoa (2001) ha conceptualizado como oralidad mediatizada; es decir, una oralidad dada a través de los medios de comunicación, en este caso, la radio.

Ochoa problematiza la noción de concebir “una oralidad referida exclusivamente a una mediación cara a cara en tiempos en donde en muchas comunidades existen oralidades mediatizadas inclusive para sus tradiciones más apegadas a estructuras formales del pasado. La cuestión de tiempo, de la agencia de las personas y de la memoria aparecen escindidas.” (Ochoa, 2001:118)

La maestra Ruth vivió una experiencia particular, primero escuchando y aprendiendo por la radio y después cuando fue al radioteatro y escuchó lo que oía cotidianamente. Estos dos procesos, aunque parecieran dos tipos diferentes de oralidad son similares. Música interpretada en vivo que se transmite a través de un medio de comunicación, sin perder en ese tránsito sus cualidades. (Marín y Tobón, 2020:116)

Para ejemplificar este tipo de oralidad a la que se refiere Ochoa citaremos de forma especial el caso de Ruth Marulanda Salazar. Ella, a través de la radio, fue creando un gusto especial por la sonoridad del piano en diálogo con las cuerdas pulsadas. Tanto es así que durante toda su vida artística ha conformado agrupaciones con este formato. Paralelo a su formación musical inicial con su profesora, buscó interpretar los bambucos, los pasillos y las obras que escuchaba en la radio todo los días junto a su familia. Mediante los programas del maestro Oriol, Ruth Marulanda, fue adquiriendo una sonoridad, una manera de acompañar, una manera de frasear y rubatear, un estilo muy afín al de Oriol. Este estilo y estos repertorios siempre la acompañan en sus recitales y en su vida cotidiana. Y es ese *pianismo* el que ella enseña a sus estudiantes y por el que es ampliamente reconocida en el país.

Esta pianista nació en Buga, Valle, el 17 de abril de 1942, inició sus estudios en su tierra natal con la profesora Carmen Vicaría de Escobar. Su padre desde siempre la animó a estudiar música, pues su familia ha sido muy musical, su hermano también aprendió violín a la par que ella piano y, por consejo de su profesora de piano, ambos se fueron a estudiar a Bogotá. Así la familia Marulanda Salazar se trasladó a vivir a la capital y allí Ruth ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional bajo la tutoría de Lucía Pérez, donde terminó su carrera como concertista de piano. Posteriormente, becada por el gobierno de Colombia, viajó a Viena para realizar estudios de posgrado en interpretación en la *Academia de música de Viena*. Sin embargo, antes de su viaje tuvo un accidente que le inmovilizó por un buen tiempo el pulgar de la mano derecha; fue así que su profesora buscó una solución y, en la capital austríaca, por más de dos años, se especializó en el repertorio clásico para la mano izquierda. Es por ello que se puede observar, en las interpretaciones de Marulanda, una maestría excepcional en la velocidad, el manejo de los bajos, del contrapunto, gran técnica e independencia, una disociación virtuosa rítmica y melódica en su mano izquierda. Que, coincidentalmente, era una característica también del pianismo de Oriol Rangel.

Tras su regreso a Colombia ingresó al *Centro de orientación musical Francisco Cristancho*, en donde impartió clases de piano. Paralelamente continuó con su actividad de concertista. Estar en esta academia le permitió compartir de cerca con el maestro Francisco Cristancho Camargo, gran impulsor de los cordófonos andinos, compositor, director de estudiantinas y director artístico de las emisoras *La Voz de la Víctor* y *Nueva Granada*.

A lo largo de su vida ha actuado como solista de piano y ha conformado diversas agrupaciones; una muy significativa (puesto que constituyó un ícono de los conjuntos de piano y cordófonos), fue la que hizo al lado de Jaime Llano González. Ruth Marulanda supone un legado vivo de Rangel. La conformación Piano-Hammond-tiple (muchas veces integrando agrupaciones con el destacado tiplista José Luis Martínez Vesga, primo de Mario Martínez) con el tiempo ha logrado posicionarse y quedarse en el imaginario sonoro de las audiencias; hoy en día podemos evidenciar en esta conformación y sonoridad una afinidad identitaria de una generación que continúa resonando allí y se sigue reconociendo en ella. Adicionalmente, la maestra Marulanda cuenta con varias producciones

discográficas, en las que, generalmente, incluye el piano solista y alguna agrupación de cámara con tiple y guitarra.

“La maestra Ruth Marulanda es un ícono indiscutible del piano y de la música en Colombia; sus grabaciones donde se percibe su fina y emocional interpretación fueron una marca fundamental para decidir dedicarme a este oficio y a ésta, nuestra música”. (Saboya, 2013). Estas palabras enunciadas por Daniel Saboya son otro ejemplo de la relación piano y cordófonos, no tanto por un encuentro sonoro, sino por una inspiración desde la admiración; da cuenta de un sendero estético común.

Acerca de su estilo, Jaime Rico Salazar ha dicho: “El alto nivel técnico de sus interpretaciones, combinado con su extensa experiencia en el folclore colombiano y su profundidad espiritual son los elementos más característicos de Ruth Marulanda Salazar en un escenario”. (Radio Nacional de Colombia, reportaje, 2017)

Resulta que a mí me gustaba mucho la música clásica, por supuesto, y estudiaba muy juiciosa, pero cada vez que tenía oportunidad me ponía a sacar bambucos y pasillos a oreja. ... Otra referencia muy importante, no desde el piano sino desde las cuerdas tradicionales, fue el Trío Morales Pino, me fascinaba escuchar sus discos, además, me hice muy amiga de ellos. El Trío estaba conformado por Peregrino Galindo, Diego Estrada y Álvaro Romero Sánchez. Diego tocaba divino la bandola. A ellos les impresionó oírme y les llamaba la atención que yo hiciera música colombiana en piano, porque, en esa época, a ninguno de los jóvenes se les ocurría interpretarla. Y luego toqué con ellos para disfrutar, en tertulia. Diego y yo, que somos paisanos, de Buga, nos turnábamos la melodía y el acompañamiento.

La amistad con Oriol hizo que yo pasara muchas horas en la *Nueva Granada*. Iba más a la emisora que al Conservatorio, y mi profesora se ponía furiosa. Porque es que el piano siempre se pensó como un instrumento clásico... y lo estábamos pervirtiendo cuando hacíamos música colombiana, y Oriol lo corrompía más tocando con tiple, con cucharas y con un órgano electrónico. En esa época, todo el mundo criticaba al maestro Oriol. Pero tengo que afirmar que a mí me gusta mucho lo que hacía Oriol, porque no era el piano clásico y solista, sino que al mezclarlo con el instrumento número uno de Colombia, el tiple, genera una combinación tímbrica que me produce emoción, me suena a Colombia. Es más, el tiple le da un sabor único al piano. (Marulanda en Marín y Tobón, 2020:116)

Las anteriores reseñas testimonian la manera en la que la que los actores de este formato han trasegado por un sendero común; evidencian unos procesos de apropiación intergeneracional dados a través de una oralidad mediatizada (la radio, el disco); desvelan diálogos entre diversos músicos que encuentran su punto común en los repertorios (como en el caso del trío Morales pino y la pianista Ruth Marulanda); y permiten comprender que el modelo no es estático, por el contrario, su apropiación se actualiza con cada nueva agrupación que lo recrea.

#### 2.4.2 **Ciro Leal y el Trío Tochingos**<sup>77</sup>

En esta misma línea de transmisión intergeneracional encontramos al pianista **Ciro Leal**, músico nortesantandereano nacido en la ciudad de Pamplona, quien nos cuenta que desde muy temprana edad escuchaba la música de Oriol Rangel “—allá sonaba eso por todas partes—. Yo la conocí en los años 60; recuerdo que de niño se oía el *Nocturnal Colombiano* en diciembre y a todas horas”. (Entrevista a Leal, 2019)

En las fiestas de diciembre se bailaba la música colombiana y específicamente el *Nocturnal* de Oriol Rangel. Cuando estábamos ya un poco más grandecitos, como a los 7 años, él salía por la televisión en blanco y negro en el programa de Eucario Bermúdez, *Tierra Colombiana*. [...] más adelante entré a la escuela de música y empecé a estudiar piano y continuaba oyendo la música de Rangel, —uno quería tocar como él, porque era una gran ilusión saber que en Pamplona teníamos un gran pianista, el maestro Oriol—. Después intenté con unos vecinos, con un amigo que tocaba guitarra, formar un conjunto como el que habíamos conocido de niños.

De adolescente —como a los 14 o 15 años— empecé a conocer más a fondo la música del maestro Oriol, oyendo las grabaciones de los acetatos y, pues, como ya había estado en la escuela de música de Ramón González Valencia en Pamplona, empecé a entender lo que tocaba el maestro Oriol y me enamoré perdidamente de su música, y dije: —yo quiero estudiar piano y tocar esa música—. La vida mía se conectó con la música, con el piano, y, por supuesto, con Oriol Rangel.

---

<sup>77</sup> Aquí se puede escuchar una interpretación de Fredonia (Pasillo) de Fausto Pérez por el Trío Tochingos <https://drive.google.com/file/d/1f52Ys1igbiJg-OTmLerTLz66OAGawWul/view?usp=sharing>



Como conocía la cercanía estética de la pianista Ruth Marulanda con Rangel, se fue a Bogotá para estudiar con ella. Luego estudió en la Universidad Pedagógica Nacional, se graduó como pianista y se vinculó a esta universidad como profesor de piano.

El maestro Ciro Leal conformó un trío de cámara con piano, tiple y contrabajo, llamado *Trío Tochingos*<sup>78</sup>, una conformación que recuerda al *Trío Santafé* de Rangel. Con esta agrupación ha realizado buena parte de su carrera, cumpliendo 30 años de vida artística en 2017. “Siempre tocando música colombiana, de Norte de Santander, toda la herencia del maestro Oriol Rangel que habíamos aprendido de niños”. (Leal 2019)

Una de las principales características como pianista que tenía Rangel, reseñada por Leal (2019), era su técnica en la mano izquierda “Oriol decía que en la mano izquierda del pianista debía haber un tiple. Imagínate teniendo un tiple con un ritmo cerrado, o una rítmica con carácter de tiple”. Para Leal los pianistas solistas que tocan Luis A. Calvo, Adolfo Mejía o Antonio María Valencia, por ejemplo, no necesitan ese apoyo rítmico tan marcado, mientras que, para interpretar obras del repertorio andino colombiano como pasillos, bambucos, danzas, entre otras, vale la pena tener en cuenta este aspecto en la mano izquierda.

### 2.4.3 Germán Darío Pérez

Una tarde cualquiera de mi niñez escuché, junto a los discos de duetos que tenía mi tío, uno muy especial, cuya portada era un anochecer entre azul y morado con las tres campanas de la iglesia La Veracruz de Medellín. Quedé electrizado. Se llamaba *Nocturnal colombiano*. Ese piano me llenó con su aroma de campo y de ciudad. Su sonoridad hizo que esa tarde cualquiera fuera inolvidable. (Pérez. 2019)

Otro protagonista de estos formatos es el pianista y compositor bogotano Germán Darío Pérez Salazar<sup>79</sup>, quien nació en 1969 rodeado de un ambiente musical; empezó a tocar piano a muy temprana edad al lado de su familia.

Cuando yo llegaba a la casa de mi abuela, era el niño más feliz de la vida porque en el piano que tenían allá podía jugar a buscar “mis noticas”, a explorar melodías. Entonces

---

<sup>78</sup> Trío de cámara conformado por: Ciro Leal en el piano, Martín Pereira en el tiple y Diego Pereira en el contrabajo. Esta agrupación ha ofrecido numerosos recitales y han grabado una producción discográfica titulada *Trío Tochingos* en el estudio de Germán Darío Pérez.

<sup>79</sup> Aquí se puede escuchar un concierto de Germán Darío Pérez <https://www.youtube.com/watch?v=qtpS-WKuAzU>

comencé a molestar a mi papá y a mi mamá y les decía: —Yo quiero ser pianista—. Eso fue muy pequeño, tenía 3 años, hasta que, a los 4, mi papá me regaló un piano, y me consiguió un profesor particular. Contaba con un entorno familiar que propició todo ese cariño, no sólo por la música, sino por la música andina colombiana; por los bambucos, los pasillos, por los tiple, las bandolas, las guitarras. Ese fue mi pan de cada día, o sea, no había una reunión en la familia, en donde no hubiera un contacto permanente con los instrumentos y con los bambucos. (Pérez, 2019)

Más adelante, Pérez empezó sus estudios formales de piano al lado de la maestra Ruth Marulanda, quien durante varios años le enseñó piano clásico y también los aires del interior del país interpretados en el piano; a su lado, Pérez profundizó en las estéticas y las técnicas del piano popular tradicional de la región andina colombiana según la pedagogía de Marulanda. Uno de los principales componentes en este proceso de enseñanza-aprendizaje fue la interacción constante entre los dos pianistas, sumado a un ambiente que fue un crisol de vivencias significativas que influyeron fundamentalmente en su vida y su carrera artística. Para Germán Darío sus tres referentes en el piano han sido: Oriol Rangel, el pianista y organista Manuel J. Bernal y Ruth Marulanda.

La primera vez que escuché a Oriol fue cuando vi un disco en mi casa —esa catedral, ese paisaje tan raro— apenas lo puse quedé electrizado. —¿Qué es esto?, ¿Qué es esto?—. Además, porque yo ya tenía cosas compuestas, había tomado clases con Ruth Marulanda, en fin, yo ya tocaba mis bambucos y mis cosas, y apenas escuché el *Nocturnal*, dije —¡cómo toca ese señor! ¡Dios mío! y ese tiplista. Ese descubrimiento fue para mí maravilloso. (Pérez, 2019)

Ahora bien, su trayectoria como compositor comenzó desde muy niño cuando, animado por su hermana, empezó a componer bambucos y pasillos como los que tenía de referencia. Germán Darío estudió en el *Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia* entre 1982 y 1996 y durante este periodo combinaba su formación pianística con la composición. Más adelante ingresó a la *Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)* donde obtuvo su grado honorífico como Maestro en Artes Musicales con énfasis en composición. Actualmente es candidato a Magíster de la Maestría en Músicas colombianas de la *Universidad El Bosque*, se desempeña como profesor de la *Universidad Pedagógica Nacional* y del *Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia*. El investigador musical y doctor en antropología social Eliécer Arenas Monsalve (2010) ha definido el estilo de Pérez como “nueva música andina de concierto”.

La idea de música andina de concierto puede referirse a obras y repertorios que han sido compuestos o arreglados no solamente desde lo práctico, sino también pensados para un desarrollo técnico y conceptual específicos, ya sea desde lo armónico, lo melódico, de ensamble, de forma, de textura, performatividad u otra cualidad; concebidas especialmente para un ambiente académico. También se consideran obras de concurso o de concierto, repertorios que, por su complejidad, desde cualquier aspecto musical o técnico, representan un reto para los intérpretes, pues, exigen de éstos, un nivel de destreza interpretativa y un estudio técnico cuidadoso y detallado. Muchas de las obras de Pérez han sido ganadoras de concursos nacionales precisamente por las características anteriormente mencionadas.

Para Germán Darío, y para todos los pianistas que entrevistamos, la figura de Oriol Rangel y su legado interpretativo han sido fundamentales en la construcción del piano en Colombia. “Oriol, indiscutiblemente, fue un genio. Dentro de lo que hizo, lo que compuso, pero, además, el piano que tocó, el nivel que tuvo, la finura y sus arreglos” (Pérez, 2019). Adicionalmente, menciona con especial énfasis la manera en la que Rangel representó un enlace entre música académica y popular.

Yo creería que fue una de sus genialidades, poner a dialogar, en un formato musical, instrumentos que venían de tradiciones musicales muy diferentes. Estamos hablando de un piano y un bajo que son más europeos, y un tiple, que, de alguna manera, también viene de otro lado”. (Pérez, 2019)

Afirma pues Germán Darío que, para él, esa mezcla fue un gran acierto del maestro Oriol, y que se convirtió en el punto de partida para el *Trío Nueva Colombia*, agrupación que nació en 1986 y que hasta el día de hoy (2021) acompaña su vida musical. “El hecho de tener a Oriol Rangel como referente me abrió el espectro musical” (Pérez, 2019). Germán Darío también nos ofrece un recuento por algunos personajes del conjunto de Rangel.

Yo fui testigo, por ejemplo, de la manera de leer de Otón, el hermano de Oriol, porque con él compartimos muchas cosas. Otón no era un tipo que leyera una partitura, ni siquiera con el cifrado. Si tú le querías poner a él “Do”, le tenías que poner la “D” y la “O” –Do, no la C. Yo vi las partituras que Otón leía y eran cifradas, así: “Re”: R – E, y de resto, nada más. Entonces, yo creo que Oriol le daba la libertad a quien sabía que se la podía dar; en ese caso, Otón tenía simplemente la fundamental, el resto era su tarea.

Por otro lado, tenemos el tiple; yo no sé si Mario Martínez leía o no, quizás era —Vea, usted va a hacer esto aquí y pasa para este otro acorde—, yo me imagino que era algo muy conversado. Todos los integrantes del *Nocturnal* eran gente muy intuitiva, con mucho oído musical y con mucho gusto para interpretar. También sé que Oriol escribía los papeles de las flautas. La melodía y la segunda flauta las escribía siempre como un *divisi* en el mismo pentagrama; el guion de flauta de Rangel era siempre dos pepitas en el pentagrama y se abría y se cerraba, en los movimientos típicos de las dos voces melódicas.

Imagen 14: Fragmento del pasillo *El maestro Nicanor* de Oriol Rangel, transcripción Jaime Llano González. s.i. Libro de transcripciones de Jaime Llano sin editor.

Yo me imagino que Oriol no necesariamente escribió todo lo que tocó, porque él lo tenía en su cabeza, así de sencillo, a pesar de ser un excelente lector no creo que él se haya puesto a escribir los pianos que interpretó. De hecho, uno se da cuenta que no los tocaba igual, a veces, se le ocurría otra cosita y la ponía, la hacía simplemente. Entonces, yo creo que el concepto de arreglo de Oriol fue primero, muy rápido, porque tenía que evacuar gran cantidad de música diaria; él no podía ponerse a hacer un score como tal, o sea, tú hacías las dos vocecitas de las flautas y vamos pa' adelante, más o menos. Yo veo ahora su música y siento que es un resultado exitoso, porque sus dos voces son muy bien diseñadas y están muy apoyadas por el resto de instrumentos. Así que, aunque es una versión realizada con muy poco tiempo, es un arreglo muy rápido, pero que genera resultados bellísimos. Ellos le jugaban a un bloque muy compacto —el armónico—, tímbricamente era un resultado que mezclaba el bajo, el piano, el tiple y la guitarra, ahí, estaban ellos uniditos, y los otros dos, que eran los que llevaban la melodía: las dos flautas. Bonito, a mí me parece que era un formato exitoso, eso sonaba muy lindo, la mezcla, el resultado tímbrico es muy bello. (Pérez, 2019)

### 2.4.3.1 *Síncopa cinco*<sup>80</sup>

En 2010 Germán Darío Pérez inició un proyecto de cámara denominado *Síncopa cinco*, agrupación creada como homenaje al *Conjunto Nocturnal colombiano* de Rangel. “yo dije — voy a cambiar como de tímbrica— por eso busqué un cuatro, para que ya no sonara el tiple con el que he tocado por tantos años, y por eso tampoco quise un contrabajo, sino un bajo eléctrico” (Pérez, 2019). Este conjunto estaba conformado por Germán Darío Pérez en la dirección y el piano, Sandra Milena Sánchez y Felipe García en las flautas, Ricardo Zapata en el bajo eléctrico y Juan Carlos Contreras en el cuatro. Grabaron una producción discográfica y fueron ganadores de diversos concursos a nivel nacional, entre ellos el *Festival Hatoviejo Cotrafa*<sup>81</sup>.

En este conjunto el piano pierde su carácter protagónico y recupera su papel como instrumento acompañante, lo que contribuye a fortalecer rítmicamente las piezas al permitir la improvisación de figuras que enriquecen y dan fluidez al trabajo musical. El dinamismo, la fuerza y la riqueza tímbrica de *Síncopa cinco* permiten un aprovechamiento de los diversos planos sonoros, produciendo un resultado en el que convergen ecos del pasado con atmósferas más contemporáneas. (Arenas, 2010)

### 2.4.3.2 *Trío Nueva Colombia*

Este trío está conformado por Germán Darío Pérez en el piano, Ricardo Pedraza en el tiple y Mauricio Acosta en el contrabajo<sup>82</sup>. Cuando Germán Darío estudiaba en el Conservatorio conoció a Ricardo Pedraza, tiplista que ha sido su amigo y su compañero de grupo desde ese momento. “Cuando nos conocimos ‘Pedracita’<sup>83</sup> y yo tocamos, tal vez, cuatro horas seguidas. Yo llegué a mi casa diciéndole a mi mamá y a mi papá: —Conocí un pelao’ que toca el tiple como no se imaginan—, y Ricardo llegó diciendo exactamente lo mismo. (Pérez, 2019) Así pues, se materializó la estética sonora del *Nocturnal colombiano*, que Pérez tanto admiraba “Entonces, si me preguntan por alguien que inspiró

<sup>80</sup> Aquí se puede escuchar el trabajo de la agrupación *Síncopa cinco* <https://www.youtube.com/watch?v=77ZHfDHj6Kk>

<sup>81</sup> Este es el canal del *Síncopa cinco* en la que están varias obras interpretadas en vivo <https://www.youtube.com/user/sincopacinco>

<sup>82</sup> Aquí se puede escuchar el *Trío Nueva Colombia* <https://www.youtube.com/watch?v=kUNeQgifXG8>

<sup>83</sup> Este tiplista Boyacense es conocido en el gremio artístico como “Pedracita” para diferenciarlo de su papá quien también era tiplista. Ricardo Pedraza lleva más de 40 años interpretando el tiple; desde los siete años ingresó a la *Academia Luis A. Calvo*, (antes Emilio Murillo), que la dirigía el Maestro Aicardo Muñoz, tiplista del *Trío Joyel*. Posteriormente estudió en el *Conservatorio de Música de la Universidad Nacional*.

el trabajo del *Trío Nueva Colombia*, sin duda y con emoción lo digo: Oriol Rangel” (Pérez, 2019).

El golpe en el tiple de Ricardo es redondo, le suenan las notas internas de la posición del acorde, no es como Mario Martínez que es un golpe bellísimo, pero, que suena como el platillo<sup>84</sup>. A Ricardo se le escuchan todos los aplatillados, los rasgueos y los apagados, además de todas las voces del acorde (Pérez, 2019).

Por su parte, Mauricio Acosta, el contrabajista del *Trío Nueva Colombia*, tocó con Lucho Bermúdez, *Los Caribes*, entre otras agrupaciones de música tropical. Ha sido parte de diferentes grupos de música colombiana, fue integrante de la *Banda Nacional*, estuvo en la *Orquesta Filarmónica de Bogotá* y la *Orquesta Sinfónica de Colombia*. En el concepto de los compañeros del trío, Mauricio es un músico muy versátil. Pérez es quien escribe el papel del bajo y no lo deja, como sucede en otras conformaciones, con la cifra a libertad del intérprete.

Score

## Colombia Nueva

Suite

Compositor  
Diego Blanco

I. Danza ♩ = 95

Piano

Tiple

Contrabajo

Imagen 15: Fragmento Score ejemplo de escritura de obra para el *Trío Nueva Colombia: Colombia Nueva*, compositor Diego Blanco. Tomado del trabajo de grado *Colombia nueva suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia*. (Blanco, 2017: 104)

<sup>84</sup> Esto puede deberse a diversas técnicas utilizadas por los dos tiplistas, pero también a los instrumentos, micrófonos y medios que tenían para grabar; pues Martínez empezó a grabar aproximadamente en los 60's, mientras que Pedraza grabó en 2000.

Diego Felipe Blanco (2017) en su trabajo de grado realizó una entrevista al *Trío Nueva Colombia*, de la cual se ha escogido la siguiente información:

Una característica, que se deriva de la diferencia en volumen de un instrumento y otro, es que, para el Trío es muy importante mantener una textura constante y sólida, por ello no hacemos una instrumentación enfocada en repartir las melodías, esto, entre otras cosas, por la diferencia de volúmenes. A nosotros nos gusta que cuando estemos tocando de manera acústica sonemos muy sólido, con mucha fuerza interpretativa. — juego a hacer los arreglos para que los tres sonemos como un solo instrumento—. Es muy difícil que a nivel sonoro se logre equilibrar el trío haciendo contrapunto, imitación y todo esto, porque sencillamente si no tenemos un micrófono va a ser muy difícil. (Pérez en Blanco, 2017:78).

Por otro lado —en el tiple siempre busco colores, o sea, si es Do mayor nunca lo voy a poner Mi-Sol Do-Mi [Posiciones acórdicas del tiple] sino que pongo Mi-La-Re-Sol o, Sol-Do-Si-Mi o, mejor dicho, siempre juego a buscar colorcitos que hagan sonar un poco diferente la cosa. [...] En el bajo, el rol no es de acompañante; el bajo es muy importante, es el que da la base armónica. El que sabe que nota poner en el bajo de oído, sabe por qué acorde está pasando. [...] Y en el piano están las melodías, las armonías, la dirección, marco las entradas y los cortes. (p. 86)

En cuanto a los arreglos y la manera de concebir las instrumentaciones, Pérez (2019) nos dice que “yo jamás pondría al tiple a competir en volumen, a hacer una segunda voz al piano. No tiene sentido, porque es que, si eso no está amplificado, no se oye. Entonces, yo creo que el papel del tiple es claramente, tímbrico y rítmico”.

El trabajo del *Trío Nueva Colombia* es relevante por su propuesta de cámara de más de 33 años, lo que les brinda solidez y madurez artística individual y en conjunto. “Es un proceso de construir, juntos, hombro a hombro, el proyecto musical que los convoca. Será un clásico de la música latinoamericana para piano” (Arenas, 2007).

Los anteriores testimonios evidencian que muchos de los compositores e intérpretes mencionados dan cuenta de un legado que está compuesto por transmisión oral y oralidad mediatizada (desde las prácticas familiares y desde la cotidianidad tuvieron la transmisión oral directa, y desde los programas radiales y los discos publicados por Camargo Spolidore y Rangel Rozo asimilaron una oralidad mediatizada) y, por tanto, más que enseñanza directa, se evidencia que fueron procesos de apropiación en las que

estéticas, técnicas, repertorios, formatos y conformaciones que estaban en su memoria, consolidaron un sendero musical, que ellos también recrearon con sus propios aportes.



### Capítulo 3

#### Viejos y nuevos caminos

“Por allá en Radio Reloj [ca.1962] les dio por resucitar los discos de la Estudiantina de Terig Tucci y la gente se entusiasmó con ellos; [...] los grabadores y las fábricas discográficas de Medellín produjeron discos de estudiantina y creo que se hizo una cosecha de las más bellas que se ha podido conseguir en Colombia”.

Restrepo Duque en Rendón, 2012.

Este capítulo centra su atención en el análisis musical de cuatro producciones icónicas —*Amanecer en Bogotá* de Camargo Spolidore, *Nocturnal colombiano I y II* de Oriol Rangel y *Ancestro* del Trío Nueva Colombia de Germán Darío Pérez— para las conformaciones de piano y cuerdas pulsadas, así como un panorama de diversos músicos que han aportado a dichos formatos. Da cuenta de estos conjuntos en escenarios como festivales y concursos, evidencia la migración de espacios institucionales hacia propuestas alternativas y de nicho; finalmente, propone un diálogo entre el presente y las perspectivas de estos formatos: procesos de conservación, renovación y cambio.

Empezamos este capítulo con una cita de Restrepo Duque que nos habla de la alegría que sintió cuando en la radio pusieron música de estudiantina, esto hizo, por lo menos a quienes se sintonizaron con este formato, que la estudiantina y la música que ella hacía volviera a la vida cotidiana de las personas. Es así que, a través de actos de memoria personal y colectiva, la música cobra nuevos sentidos, tiene nuevos alientos. En este capítulo, mediante el estudio de caso de las producciones ya mencionadas, se lee una historia de más de 50 años y se descubren los caminos que han recorrido esas conformaciones. Advertimos que, traer al presente un hecho del pasado, como sucedió con las estudiantinas, es una forma de renovación, y la tradición inspira y estimula para recrearlo en visiones innovadoras<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Innovadoras para el caso de Camargo Spolidore, Uribe Bueno y Zapata Builes quienes presentaron unas sonoridades inéditas para la época con un repertorio icónico andino colombiano como *Chatica linda* y

En la historia de estos formatos, muchas agrupaciones han optado por nuevas propuestas, otras por recrear y transcribir las de años atrás. Ambas son maneras singulares de emprender actos creativos y de renovación. Bien se comprende que el uso de la tecnología, desde la partitura hasta la implementación de inteligencias artificiales en la producción, distribución y consumo, hacen parte fundamental de ese sendero; ella participa activamente en nuestra forma de relacionarnos con las músicas y el entorno. Ahora bien, planteemos un panorama multidireccional, pongamos en escena diferentes personas que nos hablan de un tema en común desde sus imaginarios y experiencias<sup>86</sup>:

—Bienvenidos amigos a una noche más de su Festival de música andina colombiana. Como espectador puedes votar desde tu casa. Hoy serán premiados los artistas y las obras más escuchadas en streaming en diversas plataformas. Empecemos...—

—Buenas tardes, me llamo Francisco, soy un abuelo, quiero escuchar la música de antaño ¿cómo hago? No sé manejar nada de esos aparatos, simplemente ya no puedo oír lo que me gusta por radio ¿por qué no ponen mis viejos programas? —

—Soy Maruja y me gusta interpretar en el piano los pasillos de Oriol Rangel. —

—Yo soy un coleccionista melómano, todos los jueves tenemos un club de escucha que se llama *La vieja guardia* y allí mis amigos y yo ponemos nuestras músicas favoritas. Hoy he escogido este LP que se llama *Amanecer en Bogotá*, una joya que quiero compartir—

—Tío, mi mamá me contó que fuiste programador radial, cuéntame cómo era eso.

—

—Este canal de YouTube tiene la mejor música urbana andina colombiana de todos los tiempos. Like si amas el piano colombiano. —

---

*Cachipay*; también innovadora para una época como la actual, las agrupaciones *Trío Nueva Colombia* y *Ensamble Trípico* que con sus versiones hacen eco de esta característica a través nuevas composiciones, versiones que integran instrumentos como la bandola electroacústica y la batería o puestas en escena performáticas en las que los instrumentistas de cuerdas pulsadas tocan de pie. El formato de piano y cordófonos pulsados ha representado una sonoridad con tintes de innovación.

<sup>86</sup> Preguntas recreadas a partir de la experiencia en la realización de la tesis. Las personas y las situaciones son ficticias.

—Vengo aquí para responder algunas de sus inquietudes; mi nombre es Jesús Zapata y en 1963 conformé *La Estudiantina Iris* que surgió por iniciativa de Luis Uribe Bueno y Hernán Restrepo Duque, exclusivamente para grabar, ellos querían “...hacer música vieja, un poquito de música para recordar”.<sup>87</sup>

Regresemos a la orilla de donde partimos, los pequeños textos anteriores dan cuenta de varias situaciones que ocurren al mismo tiempo, ¿Quiénes han respondido estas inquietudes? ¿cuáles son los escenarios independientes de estas conformaciones? ¿cuáles son sus nuevas audiencias? ¿Por dónde circulan? ¿dónde se distribuyen? ¿cómo podemos responderle al abuelo Francisco, a la señora Maruja, al coleccionista, al joven o a los niños? ¿Cómo enfrentarnos a este vasto escenario? Esta tesis ha dado luces en este amplio panorama y busca ser generadora de nuevos interrogantes. Ha puesto en contexto unos formatos de cámara específicos, las relaciones de los músicos con su entorno, los cambios que le suceden a éste y una ruta generacional y estética planteada a través del piano y las cuerdas andinas colombianas.

Atendiendo a las necesidades actuales y para responder algunas preguntas se ha creado una lista de reproducción en YouTube<sup>88</sup> con el nombre de *Piano y cordófonos andinos colombianos* la cual reúne la mayoría de obras referenciadas en este trabajo, así como otras que hacen parte de estos formatos. Aparte, se ha hecho una carpeta en Drive<sup>89</sup> con todos los archivos musicales y de video para que el lector de esta tesis encuentre los ejemplos musicales y no dependa de otros servidores que, eventualmente, puedan eliminarlos.

Para introducir este análisis se tendrán en cuenta los siguientes aspectos generales. Los músicos de estas agrupaciones, consciente o inconscientemente, lograron transformar, fusionar y posicionar géneros musicales mediante elementos compositivos y elaboración de versiones bajo un formato *sui generis*. Se destacan innovaciones en la forma, el tratamiento de las voces y en la materia sonora. Introdujeron de manera novedosa instrumentos eléctricos como el órgano Hammond y la guitarra eléctrica, así como batería y otros instrumentos de percusión. Implementaron además el uso obligatorio de la

<sup>87</sup> Texto recreado en base a la cita en Rendón, 2012.

<sup>88</sup> Enlace a lista de reproducción: [https://www.youtube.com/watch?v=2xICCeOq9Vs&list=PLykf8N6gbO4YiYsaeo\\_rStfTDFiBZg7Jr](https://www.youtube.com/watch?v=2xICCeOq9Vs&list=PLykf8N6gbO4YiYsaeo_rStfTDFiBZg7Jr)

<sup>89</sup> Enlace a carpeta en Drive para tener acceso a todos los videos referenciados en este trabajo: <https://drive.google.com/drive/folders/1NwKpuq4mBcuerpGrJTGeNButEdVSYW2a?usp=sharing>

amplificación para que los cordófonos pudieran dialogar equilibradamente con el piano. Una de las características sonoras de estas conformaciones es la riqueza tímbrica y colorística que aflora naturalmente; por ejemplo, la bandola se toca con plectro, mientras que el tiple se toca con las uñas haciendo uso de rasgueos, la guitarra por su parte tiene una sonoridad pulsada entre la yema y la uña. Elementos como uso o no de plectro, material de las cuerdas, forma del instrumento, posición al tocarlo, inciden profundamente en la producción del resultado sonoro. Ahora bien, si a eso le sumamos el piano, las flautas o la percusión, estaremos ante una paleta de colores y timbres amplia y heterogénea, este elemento ha sido uno de los más explorados y desarrollados por compositores y orquestadores.

El modelo usado para los análisis que se presentan a continuación contiene una breve descripción general de la obra y a una ficha catalográfica, ésta última obedece a parámetros de bibliotecología especial para música y responde a modelos internacionales de catalogación como los de la *International Inventory of Musical Sources (RISM)* o la *Répertoire International de Littérature Musicale (RILM)*. Estas fichas buscan ofrecer información precisa sobre los datos principales de las obras, está compuesto por encabezado, registro bibliográfico y observaciones.

### **3.1 *Amanecer en Bogotá*: análisis de aspectos musicales característicos**

No hay únicamente neblina y frío en los amaneceres bogotanos presididos por el misticismo majestuoso de Monserrate. En las calles de la capital colombiana existen puertas que se abren generosamente a cualquier hora para dar paso a una alegre bohemia que, en el recinto de sus cabarets, en el ambiente acogedor de sus viejos e históricos cafés, evoca nombres queridos, con los bambucos y los pasillos al fondo. [...] Hace años de años que sus callejuelas empedradas vibraron al son serenatero de las bandolas y los tiples de Morales Pino, de Wills y de Fulgencio García; o recogieron los ecos del piano que Emilio Murillo hacía cantar vigoroso y entusiasta. En sus amaneceres, escondidas en los zaguanes oscuros, tras los severos portalones, viven aún las melodías que desde los surcos de este disco pintan con colores nuevos, Jorge Camargo Spolidore, compositor, pianista, arreglista y director de orquesta, nacido en Sogamoso, departamento de Boyacá, figura notabilísima en el ambiente musical de Colombia, y un conjunto pequeño y delicioso que sabe sentir de verdad la música del interior colombiano. (Contraportada LP *Amanecer en Bogotá*).

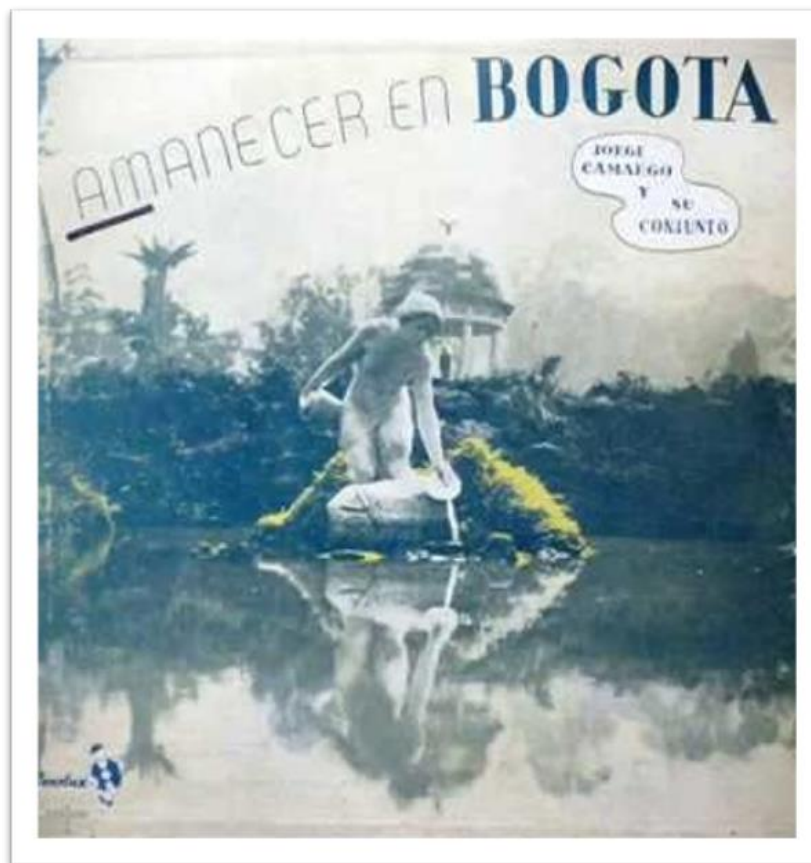


Imagen 16: Portada LP amanecer en Bogotá. Escultura de *La Rebeca* ubicada en Bogotá. Fondo de documentación Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

Puede inferirse que esta producción fue grabada aproximadamente en 1956. El nombre hace referencia a un despertar, a un nuevo ciclo, a algo que se renueva. La carátula corresponde a *La Rebeca* que “fue el primer monumento, en espacio público, que tuvo Bogotá de una mujer desnuda. [...] En los años de 1926, la ideología religiosa tenía una profunda autoridad en los habitantes de Bogotá. La idea de imaginarse una escultura que exhibiera su cuerpo representaba un hecho transgresor y quizá, para la época, poco moral”. (Ramírez, 2019) Por esto esta iconografía, al igual que el nombre del LP y por supuesto su propuesta sonora, dan cuenta de un interés de innovar, de plantear nuevas ideas y formas de hacer los repertorios, con un formato que tampoco correspondiera a los tradicionales.

Amanecer en Bogotá: Sonolux, Industria Electro-sonora LTDA, producido en  
Medellín Colombia.

Músicos: Jorge Camargo (piano), Jesús Zapata (Mandolina), Luis Uribe Bueno (Guitarra), percusión s.i.

N°	Obra	Género	Compositor	Instrumentación
1	El marco de tu ventana	Bambuco	Víctor “el chato” Romero y Luis Uribe Bueno	Piano, guitarra con cuerdas metálicas, contrabajo, percusión (cajón)
2	Ruego	Pasillo	Carlos Vieco	Piano, guitarra con cuerdas metálicas, contrabajo, redoblante con escobillas-cascareo, platillo suspendido
3	Senderito de flores	Guabina	Jorge Camargo Spolidore	
4	Reproche	Bambuco	Luis Uribe Bueno	
5	Anhelo infinito	Pasillo	Arturo Alzate Giraldo	
6	El Cuchipe	Torbellino	Campo Elías Torres Pulido	
7	Celos	Bambuco	Jorge Camargo Spolidore	
8	Flor de café	Bambuco	Jorge Camargo Spolidore	
9	De mis montañas	Bambuco	Carlos Vieco	Piano, guitarra con cuerdas metálicas, contrabajo, redoblante con escobillas
10	Chatica linda	Bambuco	Jorge Camargo Spolidore	

11	Leonilde	Pasillo	Pedro Morales Pino	Piano, mandolina, tiple, contrabajo, pequeño set de percusión (cucharas, redoblante con escobillas, platillo)
12	Chiquipay	Juguete Criollo	Arreglo Luis Uribe Bueno	piano, guitarra con cuerdas metálicas, set de percusión (redoblante, timbaleta, platillo suspendido, toms)

Tabla No 1: Contenido LP Amanecer en Bogotá con la instrumentación. Elaboración propia

Se destaca la heterogeneidad de la instrumentación de esta producción. Hay dos instrumentos que están presentes en todas las piezas, el piano y el contrabajo. Generalmente el contrabajo se toca sin arco para darle relevancia a su papel rítmico-armónico. Este rol que desempeña el bajo en las agrupaciones permite al pianista desarrollar sus temas con mayor libertad, ya que puede ocuparse de las melodías, otras voces y acompañamientos armónicos. La figura de estos dos instrumentos es subrayada por darle un “color clásico”, global y comercial que se quería transmitir con estas conformaciones instrumentales, razón por la cual, los intérpretes de estos dos instrumentos debían ser hábiles, versátiles y virtuosos. La bandola, que es el instrumento que generalmente interpretaba el maestro Zapata, es reemplazada por una mandolina, quizás para continuar con esa misma línea de instrumentos internacionales. La guitarra es interpretada con las siguientes características: empleo de cuerdas metálicas y púa, recursos técnicos como: uso de dobles cuerdas, disposiciones inusuales de los acordes, glisandos, rubatos, ritardandos, diversidad de articulaciones, rearmonizaciones; estos detalles forman el sonido y de Luis Uribe que se consolida como un estilo paradigmático de interpretación en la guitarra melódica. La percusión es un pequeño set conformado por redoblante, platillos, bombo y algunas percusiones menores como las cucharas; ésta apoya rítmicamente momentos específicos de las obras y aporta estabilidad métrica al conjunto instrumental. Por su parte, el piano hace solos, generalmente en las introducciones e interludios, tiene puentes (a modo de cadencia), desempeña roles melódicos, armónicos, de segundas voces, contracantos, melodías contrapuntísticas y, de igual manera, tiene un importante papel rítmico-armónico. Existe un diálogo permanente entre el piano y los

demás instrumentos, hacen uso de registros complementarios: acordes que se forman con todas las notas en instrumentos diferentes, formando así una gran textura con muchos colores.

Otro punto a enfatizar es el número de piezas vocales que tiene el LP y que son interpretadas instrumentalmente *El marco de tu ventana*, *Reproche*, *Anhelo infinito*, *El Cuchipe*, *Ruego*, *Chatica linda* y *Celos*. Este hecho puede obedecer a que se está innovando en aspectos instrumentales y de arreglos, así que, se quiere mantener la tradición en el repertorio y recurrir a canciones muy conocidas por el público. Otra posible respuesta es la cercanía de estos músicos con la música vocal. También se desvela que el 50% de las obras contenidas en este volumen son creaciones de los propios músicos participantes (4 del director y 2 de un intérprete y arreglista).

Un tercer aspecto que se resalta es la experimentación, creatividad y apuestas estéticas. Igualmente, el virtuosismo para interpretar y la atención al detalle en los arreglos. Éstos son planteados atendiendo a criterios camerísticos: las melodías están distribuidas en las diferentes voces e instrumentos. Se hace hincapié en el contraste dinámico y de articulaciones que presentan todas las piezas, se pueden distinguir las diversas capas en las texturas: melodía principal en el primer plano, melodías complementarias y contramelodías en un segundo plano y acompañamiento en otro. En el fraseo se percibe una sinergia grupal. Su sonoridad ofrece una propuesta inédita para su tiempo. En general, la producción discográfica se podría definir por la exploración en la orquestación y el trabajo de cámara innovador.

Un buen ejemplo de la creatividad de esta producción es la última obra del disco titulada *Chiquipay*, la cual es una unión de los pasillos *Chiquitín* y *Cachipay*, genera intereses armónicos y melódicos, tiene partes de improvisación y cadencias en la guitarra y el piano. La obra está definida como *juguete criollo* (a manera de la palabra italiana *scherzo*; es decir, una obra ligera, juguetona), quizás porque es un *collage* musical con una introducción jazzística que la ambienta. En su desarrollo mezcla temas de ambos pasillos y los pone a dialogar de una forma ingeniosa.



### 3.2 *Nocturnal colombiano* Vol. I y II: Análisis de aspectos musicales característicos

Oriol Rangel es el primer pianista con que hoy cuenta orgullosamente la patria. Y, orgullosamente a su vez, SONOLUX entrega ahora a los discoyentes este emocionado y emocionante "Nocturnal colombiano", en el que la canción nuestra brilla hasta volverse incandescente, vibra, crece, y se dilata en dimensiones que antes no conocíamos, para llegar exultante a nuestra sensibilidad, ágil y amorosamente traída por las manos dogmáticas y sabias y el piano prodigioso de Oriol Rangel y la maestría de su conjunto, en el cual militan músicos de tanto sentido y veteranía como Oscar Álvarez y Jaime Moreno en las primera y segunda flautas, Otón Rangel en el contrabajo y Mario y Jaime Martínez en el tiple y la guitarra, respectivamente. Verdadero, valioso y milagroso canto a nuestra canción, Oriol Rangel hace de este álbum joya codiciada y acta de confirmación del valor de nuestra música. (Contra carátula *Nocturnal colombiano* Vol II. Notas Gabriel Cuartas Franco)



Imagen 17: Portada LP *Nocturnal colombiano* Vol. I. Fondo de documentación Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

*Nocturnal colombiano* Vol. I (c.a 1960): Sonolux (LP 12-124)

Músicos: Oriol Rangel (Piano); Óscar Álvarez (flauta 1); Jaime Moreno (flauta 2); Otón Rangel (Contrabajo); Mario Martínez (Tiple Bb); Jaime Martínez (Guitarra Bb)

Repertorio:

N°	Obra	Género	Compositor	Instrumentación
1	El Pereirano	Pasillo	Camilo Bedoya	Piano, flauta 1, flauta 2, tiple Bb, guitarra Bb, contrabajo
2	Contradanza	Aire típico chocoano [Contradanza]	Del folclor	
3	La gata golosa	Pasillo	Fulgencio García	
4	Buscarruidos	Bambuco	Milcíades Garavito	
5	El Tío rascao	Joropo	Santos U. Sambrano	
6	Genio alegre	Pasillo	Alicia Soto de Gómez	
7	La Guaneña	Aire típico nariñense [Bambuco sureño]	Del folclor	
8	Pamplona	Pasillo	Oriol Rangel	
9	Lo que el viento se llevó	Pasillo	José Abraham	
10	Tardes sabaneras	Bambuco	Alberto Acosta Ortega	
11	El Escandaloso	Pasillo	Gerardo Rangel	
12	Ay sos camisón rosao	Joropo	Bonifacio Bautista	

Tabla No 2: Contenido LP *Nocturnal colombiano* Vol. I con la instrumentación. Elaboración propia

*Nocturnal colombiano* Vol. II: Sonolux (LP 12-228), Indulito, 1962



Imagen 18: Portada LP *Nocturnal colombiano* Vol. II. Fondo de documentación Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

Músicos: Oriol Rangel (Piano); Mario Martínez (Tiple Bb); Jaime Martínez (Guitarra Bb); Óscar Álvarez y Jaime Moreno (Flautas); Otón Rangel (Contrabajo)

Repertorio:

N°	Obra	Género	Compositor	Instrumentación
1	Torbellino de mi tierra	Torbellino	Francisco Cristancho	Piano, flauta 1, flauta 2, tiple Bb, guitarra Bb, contrabajo
2	Noche que la vi muy negra	Bambuco	Gerardo Rangel	
3	A sus horas	Joropo	Carlos Monroy	
4	Elida	Pasillo	Eduardo Ortiz Jiménez	
5	El tigre	Bambuco	Oriol Rangel	
6	El santero	Aire típico santandereano [Bambuco]	DRA	
7	Vivan las fiestas	Bambuco espinaluno	Eleuterio Lozano	

8	Alegría de mi rancho	Pasillo	Manuel Raga	
9	El Manchao	Bambuco	DRA	
10	La gran juerga	Pasillo	Pedro Chambón Pérez	
11	El Mono Pedro	Joropo	DRA	
12	El Maestro Nicanor	Pasillo	Oriol Rangel	

Tabla No 3: Contenido LP *Nocturnal colombiano* Vol. II con la instrumentación.  
Elaboración propia

En *Nocturnal colombiano I y II* el rol del piano es principal; comparte melodías con las flautas, la guitarra, el tiple y el contrabajo. Según la entrevista realizada a Ciro Leal (2019), Rangel, solía escribir el piano y las dos flautas, los demás elementos que integraban las grabaciones son, por un lado, de oído e improvisados siguiendo una guía y, por parte del maestro Oriol, interpretados con variaciones e improvisaciones desde un conocimiento interno de la concepción general del arreglo.

Para lograr un buen balance en el conjunto, la instrumentación está dada desde las condiciones acústicas naturales de los instrumentos, también apoya las dinámicas y articulaciones que se requieran. Por ejemplo, en pasajes en los cuales el piano tiene la melodía, las flautas están en un registro grave, mientras que en pasajes donde el tiple, la guitarra o el contrabajo tienen los cantos, estas están en un registro medio-agudo y con un rango dinámico entre el piano y el pianísimo. Cabe destacar la creatividad de los intérpretes, en muchas de las repeticiones se hace algún tipo de variación, ya sea exponiendo la melodía una octava arriba, elaborándola en otro instrumento, presentado una variación dinámica, proponiendo rearmonizaciones, melodías en octavas, sextas, terceras o al unísono con otro instrumento.

Podemos encontrar varios tipos de bambuco, algunos que se sienten más acentuados a 3 y otros a 6, bambuco canción y fiestero, bambucos sanjuaneros y sureños. También encontramos el género joropo que no está en ninguna de las otras producciones que se analizan en este trabajo; esto debido, quizás, a la cercanía del departamento (Norte de

Santander), tierra de Rangel, con los llanos colombo-venezolanos donde el joropo es uno de los principales géneros.

Por lo general, en algunas de las obras del repertorio, hay un espacio para que cante el bajo, este elemento genera otras texturas que otorgan variedad y permiten escuchar el timbre de este instrumento. El contrabajo es interpretado con la técnica del pizzicato. En el tratamiento de las flautas de *Nocturnal* se pueden escuchar, a dos voces paralelas, a unísono, flautas separadas por intervalos de décimas, escalas descendentes y glisandos a dos voces generalmente en terceras, este recurso es utilizado en el joropo y en el bambuco caucano (*el manchao*) haciendo alusión a los glisandos del arpa o los glisandos característicos de las flautas caucanas.

En cuanto a elementos técnicos de la producción, el volumen I está muy paneado y, por esto, se pierden un poco los detalles. Cada obra tiene una mezcla y diseño sonoro diferente. Por ejemplo, se escucha el tiple, la guitarra, la percusión<sup>90</sup> y el piano por la derecha y las flautas por la izquierda, y así se va intercalando el paneo a medida que transcurren las obras del disco. El paneo permite imaginar la manera en la que están ubicados los instrumentos en la sala de grabación, buscando dar variedad a la producción con este recurso tecnológico. La audición de este tipo de producciones requiere de gran calidad en los altavoces pues pueden perderse muchos detalles si no se cuenta con estos. También hay obras en las que se va paneando de acuerdo a lo que se quiere resaltar. Cuando hay dos instrumentos melódicos, generalmente, se ponen paneados, tal vez con el objetivo de dar un mayor realce a la instrumentación y a que se entiendan y destaquen las melodías. En el volumen II la guitarra se siente más presente, tiene más cantos, la producción no está paneada, sino que tiene una mezcla homogénea para los altavoces.

---

<sup>90</sup> La percusión, compuesta por tambora y semillas, solo aparece en la obra El santero.

### 3.3 *Ancestro*: análisis de aspectos musicales característicos

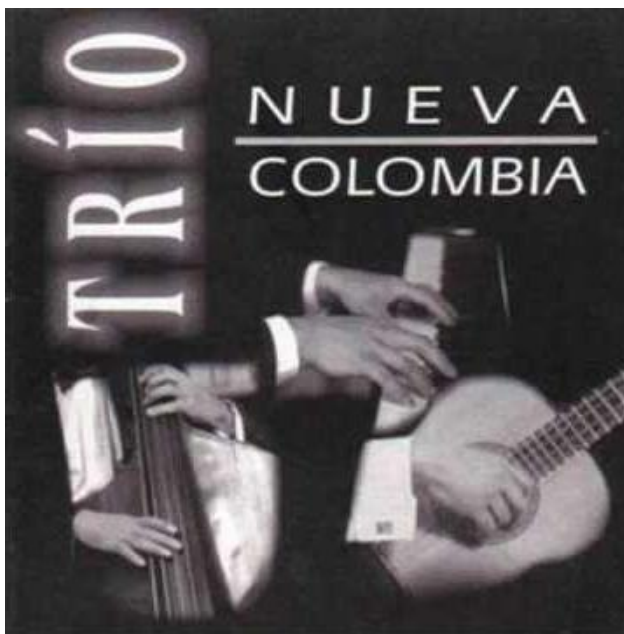


Imagen 19: Portada CD *Trío Nueva Colombia*. Fondo de documentación Músicas Regionales. Universidad de Antioquia.

Músicos: Ricardo Pedraza Medina (Tiple), Mauricio Acosta Avellaneda (Contrabajo) y Germán Darío Pérez Salazar (Piano, arreglos y dirección musical).

Esta producción discográfica fue grabada en el año 2000, por el *Trío Nueva Colombia*, bajo la dirección de Germán Darío Pérez. En general, el piano puede homologarse al rol melódico de la bandola en el trío tradicional andino colombiano. El tiple y el contrabajo desempeñan funciones de soporte armónico y rítmico. También aportan colores y mezclas tímbricas.

Repertorio:

N°	Obra	Género	Compositor	Instrumentación
1	Ancestro	Bambuco	Germán Darío Pérez	
2	Ilusa	Danza	Germán Darío Pérez	
3	Revelación cósmica	Bambuco	Orlando Sandoval	

4	Muchas lágrimas	Danza	Germán Darío Pérez	Piano, tiple, contrabajo
5	Después de todo	Guabina	Germán Darío Pérez	
6	Minimito	Bambuco	Germán Darío Pérez	
7	Intermedio	Piano solo	Germán Darío Pérez	
8	Locuras	Bambuco	Germán Darío Pérez	
9	Garrapatica	Bambuco	Germán Darío Pérez	
10	Atardecer	Pasillo	Germán Darío Pérez	
11	Pa' Juancho	Bambuco	Germán Darío Pérez	
12	Un bambuco muy cortico para mi amiga que toca el clarinete	Bambuco	Germán Darío Pérez	
13	Allí no más	Bambuco	Germán Darío Pérez	

Tabla No 4: Contenido CD *Ancestro* con la instrumentación. Elaboración propia

Esta producción discográfica evidentemente tiene un mayor desarrollo tecnológico frente a las anteriores, fue grabada en 2000, es así que se llevan 44 años de diferencia. 12 de 13 piezas son compuestas por el pianista, 7 de ellas ganaron primeros puestos en concursos de composición nacional y otra ganó mención de honor. Una primera característica que encontramos es que el tiple esta afinado en C, se usan acordes con notas agregadas y 7 sonoridades cercanas al jazz. Tiene como particularidad que el contrabajo es interpretado en pizzicato y arco, cuando necesita hacer énfasis en lo rítmico lo hace en pizzicato y cuando requiere ser más lírico utiliza el arco; un ejemplo de este uso alternado del arco se puede encontrar en una pieza como *Ilusa*. El tiple es interpretado sin plectro y en un rol acompañante, los acordes que emplea siempre tienen cuatro notas diferentes, acordes con notas agregadas, por lo que el tiplista hace uso de todo el diapasón para realizarlos. En cuanto al piano, tiene en común con las producciones anteriores, el uso del registro medio agudo para hacer melodías, varias piezas comienzan con una introducción

a piano solo, realiza pasajes cadenciales virtuosos. Al ser una agrupación tan pequeña, la responsabilidad melódica recae en el piano en gran parte de la producción. El *Trío Nueva Colombia* ha apostado, desde sus arreglos por una concepción acústica de la agrupación, (aunque suelen tocar con todos los instrumentos amplificadas) esto es en dos bloques: uno para el piano que sintetiza todos los papeles y otro para el tiple y el contrabajo mediante los cuales se genera un bloque complementario de soporte rítmico, armónico y de color que aportan diversos planos sonoros.

Se quiere finalizar con un fragmento de una reseña que realizó León Cardona (2000) para el librito del CD:

Los bambucos *Ancestro*, *Garrapatica*, *Un bambuco muy cortico para mi amiga que toca el clarinete*, *Locuras*, *minimito*, *Pa' Juancho* y *Allí no más*, presentan líneas melódicas originales, novedosas y de buen gusto, que conservan la estructura rítmica del bambuco clásico, envuelto en un desarrollo armónico moderno, pero sin extravagancia, "aliñado" con el agradable e interesante efecto de pasar de un tempo "lento" a un "allegro molto", doblando la velocidad inicial y viceversa. Como también interrumpir momentáneamente el ritmo dentro del mismo tempo. Estos detalles aportan mucha gracia y dinámica a los temas. Los 7 bambucos anteriores, reflejan fielmente la forma, el sabor y el estilo muy personal de Germán Darío Pérez como compositor.

El pasillo *Atardecer* es una composición que reúne, sin perder el estilo particular de Germán Darío Pérez, todas las características del pasillo clásico tradicional, con elegancia y buen gusto, pudiéndolo parangonar sobradamente a las mejores composiciones de Adolfo Mejía, Luis A. Calvo, Aldemaro Romero o Terig Tucci.

### **3.4 Formas de onda y espectrogramas, una mirada al cambio tecnológico de la grabación desde las producciones de piano y cordófonos pulsados**

A continuación, se presenta una síntesis de aspectos técnicos en la producción de los anteriores volúmenes fonográficos y, desde ellos, la transformación tecnológica de la captura de audio; para esto utilizaremos imágenes de gráficos de onda y espectrogramas de frecuencia y de dinámica<sup>91</sup> en ellas se evidencia, mediante representaciones que

---

<sup>91</sup> Los gráficos que se utilizarán para representar la onda sonora son la forma de onda (muestra la relación amplitud, eje Y y duración en el tiempo, eje X), el espectrograma de frecuencia (relaciona frecuencias, eje Y y tiempo, eje X; en él las líneas brillantes, en la parte de abajo son los fundamentales de cada nota, y las



relacionan lo visual con lo sonoro, diversos aspectos que nos brindan más información y aportan al análisis. En un espectrograma de frecuencia podemos verificar, por ejemplo, la densidad sonora del conjunto de Rangel y cual es el lugar que ocupan los instrumentos en el espectro del ensamble. Resulta esclarecedor comprobar cómo un formato que acústicamente funciona muy bien en el espectro de frecuencia se ve el contraste y el equilibrio entre frecuencias graves y agudas, igualmente un amplio rango del espectro sonoro en el que se ven bien diferenciadas y reforzadas las fundamentales y los armónicos del conjunto; por ejemplo, al doblar los bajos de la mano izquierda del piano con el contrabajo, o al equilibrar la flauta uno con las contramelodías y segundas voces de la flauta dos, al reforzar el ritmo del tiple con la percusión y al emplear un instrumento que aporta melodía, soporte armónico, bajos y color como la guitarra; el piano, por su parte, aporta al aspecto melódico, rítmico, armónico y direcciona la sonoridad del ensamble.

El desarrollo en la captura, teniendo en cuenta mejores equipos, mejor manejo de ellos y diferentes tecnologías (análoga y digital) se ve reflejado también en los gráficos de onda y los espectrogramas. En la primera obra *Chatica linda* (1956 aprox.) el espectrograma de frecuencias que muestra las fundamentales y los armónicos (tercer espectrograma) se observa más vacío, los medios y los armónicos no están tan presentes, con el paso del tiempo, y el lógico avance desde lo técnico: micrófonos, consolas y las maneras de capturar el sonido, se fueron haciendo más presentes los armónicos y otras frecuencias, como se observa en *Ancestro* (2000).

---

otras líneas brillantes cercanas corresponden a los armónicos), el espectrograma de dinámica (al igual que el espectrograma de frecuencia relaciona frecuencias, eje Y y tiempo, eje X. Las líneas en colores más brillantes corresponden a dinámicas entre el forte y el fortísimo y a medida que los colores se atenúan la dinámica también). Para entender mejor cómo funcionan los espectrogramas y la relación Sonido-imagen se pueden ver estos dos videos, los cuales fueron realizados específicamente para este trabajo.  
<https://drive.google.com/file/d/1S9HHSQPNvwRr2Q14EvIIUnTExC8CbIIZ/view?usp=sharing>  
[https://drive.google.com/file/d/11WcERz408w9J4S\\_6hFUEVtRjS1ie3Ywo/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/11WcERz408w9J4S_6hFUEVtRjS1ie3Ywo/view?usp=sharing)

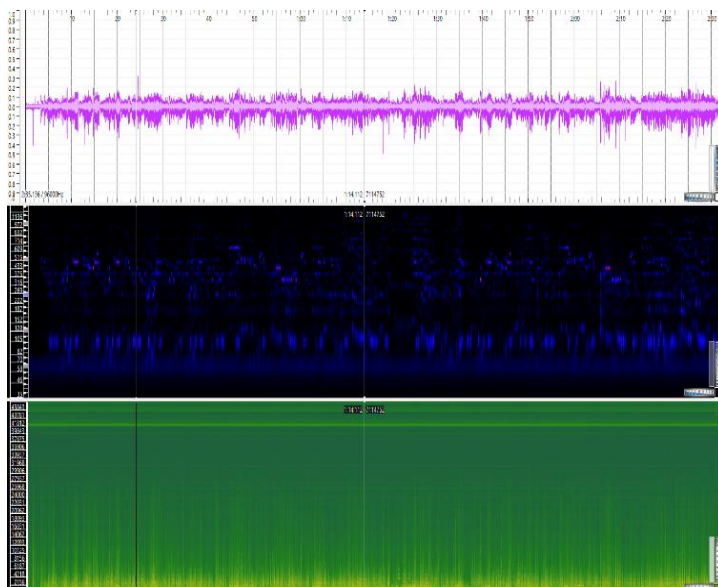


Imagen 20: Gráfico de ondas y espectrogramas de dinámica y frecuencia de la obra *Chatica linda*; producción *Amanecer en Bogotá*. Elaboración propia a partir del software Sonic Visualizer

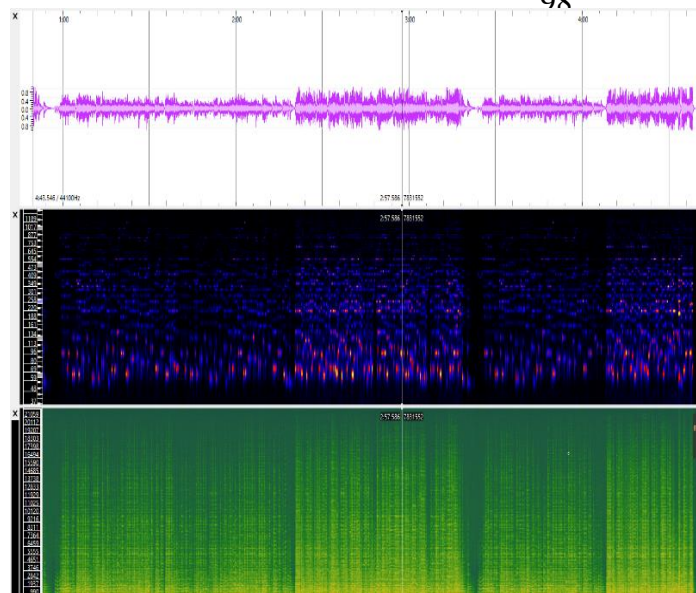


Imagen 21: Gráfico de onda y espectrogramas de dinámica y de frecuencia de *Ancestro* de la producción *Ancestro*. Elaboración propia a partir del software Sonic Visualizer

El empleo estético del silencio es un aspecto que se puede destacar: mientras que en los primeros no hay silencio (por un asunto técnico, el scratch), en la producción del 2000, en cambio, sí hay espacios con ausencia de espectro sonoro y un número significativos de cortes<sup>92</sup>, así también se pone de manifiesto, el uso creativo del silencio para generar expectación, para acentuar los contrastes entre los caracteres enérgico y lírico de la pieza. Ochoa en Novak y otros (2015) hace una reflexión sobre los distintos usos artísticos del silencio:

Tanto la música, las artes visuales, el cine y literatura comparten la idea de que el silencio es un recurso creativo, una herramienta formal que tiene la potencia de cuestionar la lógica binaria de los aparentes opuestos por medio de la disolución de lo uno dentro de lo otro (presencia como ausencia, vacío como plenitud, sosiego como expresividad, silencio como intensidad de la vida). Esta ambivalencia ha sido crucial en la transformación de las diversas nociones de silencio por parte de los compositores de vanguardia durante el siglo XX, quienes utilizaron diferentes nociones de silencio para provocar diversos efectos.

<sup>92</sup> Téngase en cuenta que, de todas maneras, “el silencio absoluto tampoco existe en los discos compactos, en ellos están los ruidos digitales del inversor análogo-digital, el motor del reproductor y otros ruidos analógicos producidos en diferentes etapas del circuito. El vinilo tiene el scratch, pero el CD tiene su propio ruido de fondo, como cualquier dispositivo electrónico” (Mora, 2021).

[...] Estos silencios devienen en audibles “no por la acústica del lugar (como una sala de conciertos) sino por medio de técnicas de reproducción sonora” (Helmreich 2007: 823) y por diferentes aparatos de amplificación sonora y visualización. Aquí, los límites de la escucha humana son simultáneamente resaltados y transformados a través de prótesis tecnológicas. (Ochoa en Novak, traducción Valdebenito, p. 2-3)

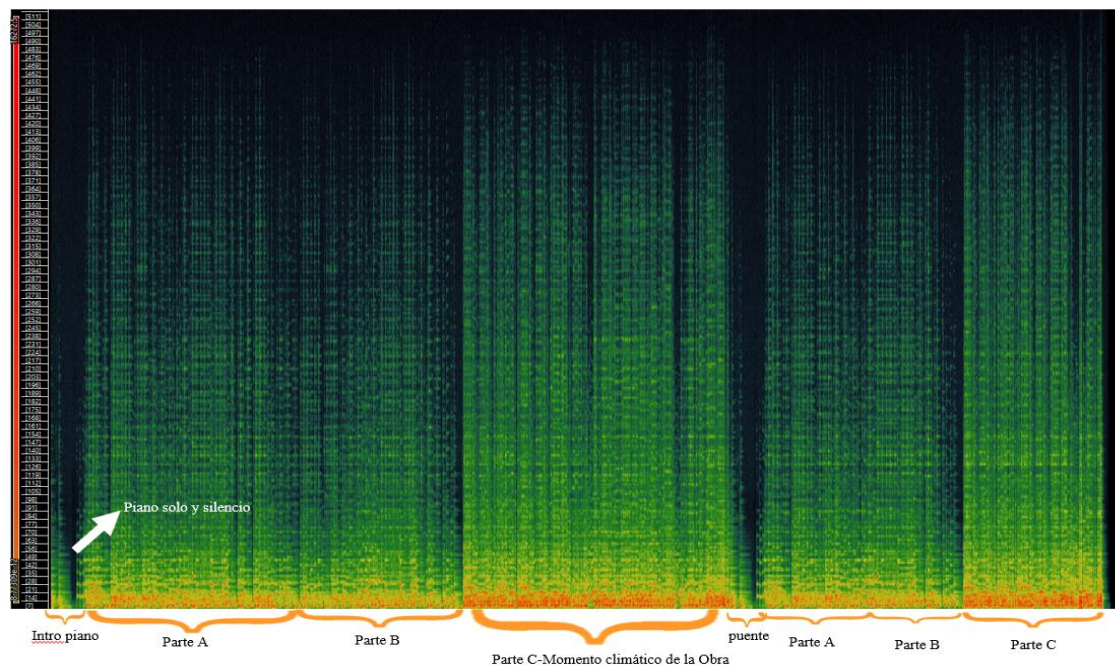


Imagen 22: Espectrograma de frecuencia de la obra *Ancestro* de la producción *Ancestro*. Elaboración propia a partir del software Sonic Visualizer

De igual manera, podemos también observar el espectro melódico y sonoro de *Noche que la vi muy negra*, que es una de las obras que más instrumentos tiene en la producción *Nocturnal II* y la que mayor rango melódico y dinámico presenta; *Ancestro* también sobresale por su extenso rango melódico, esto se debe, entre otras cosas, a la manera en la que Germán Darío Pérez orquesta para su trío. Si bien es el conjunto más pequeño, tiene un rango muy amplio y una extensa paleta dinámica. Si comparamos los dos espectrogramas en cuanto a la dinámica, se observa que las obras son muy diferentes entre sí, por ejemplo, en *Ancestro* se nota que está trabajada por cuatro bloques dinámicos que corresponden a cada uno de los momentos de la pieza.

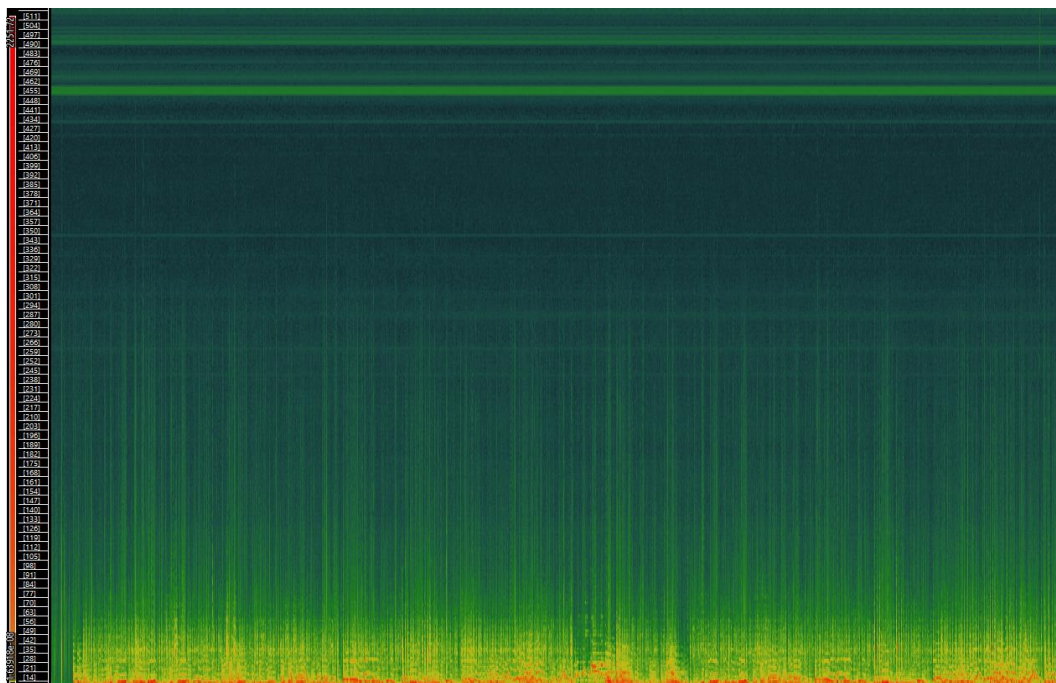


Imagen 23: Espectrograma de frecuencia de la obra *Noche que la vi muy negra* de la producción *Nocturnal colombiano II*. Elaboración propia a partir del software Sonic Visualizer

### 3.5 Repertorios

En este apartado se presentarán varias obras, intérpretes y agrupaciones que complementan las cuatro producciones discográficas analizadas anteriormente; estos repertorios sobre los que trataremos, son obras y productos de los músicos que integran el estudio de caso del que nos ocupamos. Es así que encontraremos obras sinfónicas en donde participaron Oriol Rangel y Rodrigo Mantilla, duetos de tiple conformados por los tiplistas del *Nocturnal colombiano*, trabajos de la *Estudiantina Iris* dirigida por el maestro Jesús Zapata, así como también, obras que están en la línea del piano y los cordófonos pulsados y que se consideran relevantes en este sendero. Así pues, se busca ampliar la mirada sin alejarnos del objeto de estudio, brindar un contexto musical más amplio del camino de estos formatos.

Es necesario agregar que de cada obra analizada se ofrecerán sus principales características musicales y se relacionará con las cuatro producciones centrales de este estudio. Igualmente, se presentarán en partitura algunos fragmentos para ejemplificarlos musicalmente. De todas las piezas musicales escogidas se presenta el autor, el año de composición, el género musical, el nombre de la agrupación que la interpreta y por quiénes está integrado; también la estructura formal de la obra y cuáles instrumentos llevan la

melodía en cada parte; de algunas obras se incluye el incipit musical<sup>93</sup>. Se transcribió como se escribía en la época, consultando manuscritos y publicaciones o como lo acostumbraba hacer el compositor<sup>94</sup>, se incluye también el formato utilizado y sus características, por ejemplo, si los tiples, las guitarras o las bandolas estaban en Si bemol o en Do, la tonalidad de la obra, su relación con el objeto de estudio y algunas observaciones.

Para empezar este análisis vamos a poner como ejemplo el pasillo *Bola roja* de Cipriano Guerrero en la versión de la agrupación *Manuel J. y su conjunto*<sup>95</sup>, se escogió esta obra por el interés que tiene para estas agrupaciones la figura del pianista y organista Manuel José Bernal González (1924-2004). Su estilo representa un punto de vista diferente al de Oriol Rangel, en este caso, más cercano al de Carlos Vieco. A lo largo de su carrera musical Manuel J. y Oriol compartieron en diferentes escenarios como la radio, las producciones discográficas y la televisión. Es así que en esta interacción se fueron acercando, cada vez más, a la estética particular de cada uno, llegando a tener afinidades y similitudes en su manera de interpretar, arreglar y componer. En la interpretación de esta pieza se puede evidenciar esa cercanía de estilos. Se diferenciaban, por ejemplo, en el repertorio, mientras que en Antioquia se cultivó más el pasillo, en los Santanderes estaba más arraigado el bambuco o el joropo. Ambos pianistas conservan la forma tradicional del pasillo, esto es, repetir cada una de las partes para extenderlo y variarlas en cada repetición ya sea desde el registro o desde la instrumentación.

Guerrero Basanta, Cipriano (1894-1955) [«Bola roja»]



«Bola Roja», pasillo / Cipriano Guerrero.

Producción: *Recuerdos de Colombia*. (s.i) Vinilo LP 33 RPM

<sup>93</sup> Transcripción de los primeros compases de la obra.

<sup>94</sup> Esto supuso un rastreo exhaustivo de los estilos y las partituras de la época, igualmente, el diálogo con especialistas de estas músicas.

<sup>95</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MBmP7gAHB9k>

Casa disquera: Silver-Fabuloso

Integrantes: Manuel J. Bernal (piano), Manuel González (Bajo) y Lito Paniagua (Percusión). Nombre de la agrupación: *Manuel J. y su conjunto*

Tonalidad: Parte A: C-Em. Parte B: C-G. Parte C: Eb-Gm

Forma: ll: AA-BB-CC :ll

Formato: piano, contrabajo y pequeño set de percusión (redoblante con escobillas y maracas).

Se presenta como contraste de la obra anterior y para comparar la interpretación y manera de arreglar de los pianistas Bernal y Rangel, el pasillo *Boyacá*<sup>96</sup> de Luis Manuel Rodríguez en la versión de Oriol Rangel y Mario Martínez (Piano y tiple). Se evidencian las siguientes características: uso del piano como instrumento melódico principal, utilización de registro sobreagudo, empleo de melodía en acordes y en intervalos armónicos de terceras, sextas y octavas, melodías en los bajos, uso de mordentes, trinos y adornos, arpeggios veloces ascendentes y descendentes, improvisaciones, acompañamiento contrapuntístico, solos a modo cadencial.

En el pasillo *Bola roja* en la versión de la agrupación *Manuel J. y su conjunto* el piano está concebido como solista, el contrabajo refuerza la base armónica y la percusión (redoblante con escobilla) mantiene una base rítmica constante que se asemeja mucho al aplatillado del tiple.

Una particularidad de este pasillo es que cada parte empieza en una tonalidad y termina en otra; por ejemplo, la parte  $\square$  empieza en C y termina en el tercer grado (Em). Presenta giros armónicos del primer grado al tercero con acorde pivote (Em iii=i en la parte  $\square$ . Lo mismo ocurre en la parte  $\square$ , pero desde la tonalidad de Eb). Otra característica, desde la composición, es que la apoyatura del inicio da la sensación de estar en otra métrica.

Rodríguez, Luis Manuel (s.i) [«Boyacá»]

<sup>96</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8PxWz0xFkwQ>



«Boyacá», pasillo / Luis Manuel Rodríguez.

Programa radial *Antología musical de Colombia* [1963]. Emisora: Radio Santafé

Nombre de la agrupación: *Nocturnal colombiano* dirigida por Oriol Rangel

Integrantes: Oriol Rangel Rozo (Piano), Mario Martínez (Tiple), Jaime Martínez (Guitarra), Oscar Álvarez (Flauta), Jaime Moreno (Flauta) y Julio Garavito (Contrabajo).

Tonalidad: Parte A: G. Parte B: G. Parte C: C

Forma: II: AA-BB-CC :II

Formato: piano, flautas primera y segunda, tiple, guitarra y contrabajo.

Observaciones: se destaca la interpretación de excelente calidad, sobre todo por el hecho de que fue en vivo y con público. En la parte musical no hay mucha diferencia en las grabaciones para discos, lo que cambia es la parte técnica.

También escuchamos el bambuco *Fiesta en la montaña*<sup>97</sup> de la producción discográfica *Colombia en mi piano*, del pianista Felipe Henao. La conformación es piano, tiple Bb, contrabajo y set de percusión (redoblante con escobillas, cucharas y platillos). Lo primero que se escucha es que la percusión utiliza varios instrumentos y genera con estos colores diferentes, está en primer plano sobre el piano, el tiple y el contrabajo. En la primera parte se escucha el redoblante apoyando el ritmo del tiple, en la segunda las cucharas y en la tercera el redoblante y los platos suspendidos. El piano siempre lleva la melodía y la mano izquierda hace acompañamiento, contracantos y bajos; por su parte, el tiple y el contrabajo mantienen la base armónica, no hacen melodías. Esta composición es usualmente interpretada por estudiantinas, tríos y otras agrupaciones de la región andina. Tiene una particularidad: la parte  $\square$  es más corta que las otras dos: AABCC-AABCC-A coda. Empieza con la parte  $\square$  en la tonalidad de Am, la parte  $\square$  comienza en el relativo

<sup>97</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lgdQACe0LIE>

mayor (C) y continúa en Am; finalmente, va a la parte □ en A, y luego presenta una coda en la misma tonalidad.

Esta obra está incluida en varias antologías de música andina colombiana. Se han revisado los libros *100 melodías cifradas* de Jaime Llano<sup>98</sup>, *La música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas* (2007) de Fernando León y otros, *¡Parati, Colombia! Música colombiana* de Rafael Antonio Aponte con versiones de Fernando León, así como colecciones personales que no han sido publicadas. A través de esta pieza se quiere reflejar tres maneras de transcribir la notación del bambuco: la primera es la que utilizan Oriol Rangel, Jaime Llano y Ruth Marulanda que lo escriben a  $\frac{3}{4}$  y con el cambio armónico y el acento melódico en el tercer tiempo del compás (véase partituras *Fiesta en la Montaña*), la segunda manera de escribirlo es a  $\frac{3}{4}$  pero con el cambio armónico y el acento melódico ocurriendo en el primer tiempo (véase ejemplo incipit *Fiesta en la montaña*), y la tercera como lo propuso Luis Uribe Bueno a  $\frac{6}{8}$ . Sin entrar en discusiones se quieren presentar estas tres maneras. Nos cuenta la maestra Ruth Marulanda que ella concibe los bambucos a  $\frac{3}{4}$  por su relación con Oriol Rangel, Francisco Cristancho, Jaime Llano, Felipe “el Chiqui” Henao y porque así es como los conoció y los siente. A continuación, se presentan dos imágenes de la transcripción; el primero del maestro Jaime Llano en la versión del conjunto de Felipe Henao<sup>99</sup>, el segundo<sup>100</sup>, una transcripción de José Vicente Niño Santos.<sup>101</sup> Las maneras de escribirlo en  $\frac{6}{8}$  aparecerán más adelante, ejemplificadas con otras obras.

---

<sup>98</sup> Esta es una recopilación inédita de 100 melodías que él mismo transcribió. Este material reúne la mayoría de las piezas que eran interpretadas por el conjunto de Oriol Rangel, por su propio conjunto y por sus amigos.

<sup>99</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lgdQACe0LIE>

<sup>100</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XInkAk83QIg>

<sup>101</sup> Bandolista cofundador de la Estudiantina Bochica, “al lado de Fernando León Rengifo fundó, en 1982, la *Orquesta Típica Colombiana*. Así mismo, integró agrupaciones como el *Quinteto Furatena*, más adelante denominado *Quinteto Quevedo Zornoza*, en homenaje al compositor zipaquireño Guillermo Quevedo Zornoza.” (Radio Nacional). El musicólogo Manuel Bernal (2020) cuenta de él que fue un gran impulsor de la bandola y agrupaciones en las que ésta estuvo presente. Fue copista de partituras y gestor cultural. Alrededor de la década de los setentas, trabajó para *Radio Santafé* copiando las partituras de los grupos musicales que tocaban en vivo en la radio; pasaba muchas horas durante el día copiando partes para que fueran colocadas en los atriles de los músicos para que luego tocaran en el radioteatro. Tenía un conocimiento inmenso sobre las agrupaciones bogotanas o que se presentaban en Bogotá.



158 FIESTA EN LA MONTAÑA Bambuco.  
Felipe Flores

Imagen 24: Ejemplo escritura de bambuco en, fragmento de Fiesta en la montaña.  
Transcripción de Jaime Llano para su conjunto.

1ª Bandola - Bico 'Fiesta en la montaña' Felipe Herreo



Intro lento Rall.

fi.

dim.

p.

19 29

19 29

19 29

19 29

19 29

19 29

al 5 y fin fin

Como primera vez 1.º V. Nono en Radio Santafé  
Junio 8.º 1969 - 9:00 - a - 9 1/2 pm.

Pronto mañita Emil Bongel  
Como 2ª vez 1.º V. Nono en el City A. Corrajo  
V 1X-8 74 1:00 - a - 1 1/2 pm.

Imagen 25: Ejemplo escritura de bambuco en, Fiesta en la montaña. Transcripción de José Vicente Niño Santos en Radio Santafé, junio 11 de 1969, para el Conjunto Nocturnal colombiano.

Henao, Felipe. (n. 1930) [«Fiesta en la montaña»]<sup>102</sup>

♩ = 180  
Bambuco fiestero

B<sup>b</sup>m                  B<sup>b</sup>m                  F7

«Fiesta en la montaña», bambuco / Felipe Henao.

Producción: *Colombia en mi piano*. (S.I) Vinilo LP 33 RPM

Casa disquera: *Sonolux* (s.i.)

Nombre de la agrupación: *Felipe Henao y su conjunto*

Formato: piano, tiple, contrabajo y pequeño set de percusión (platillos suspendidos, chuco y cucharas).

Tonalidad: Parte A: Am. Parte B: C-Am. Parte C: A

Forma: II: AA-B-CC :II A coda

Ahondemos más. La producción discográfica *Álbum de ritmos colombianos Vol 5*<sup>103</sup> patrocinado por la Shell, reúne nueve álbumes producidos entre 1958 y 1965 aproximadamente. En este volumen incluyeron varias obras interpretadas por Oriol Rangel y su orquesta, es un gran formato con cuerdas, vientos, percusión, piano, guitarra y tiple. La orquestación está pensada de una manera idiomática y se pueden distinguir los colores de los instrumentos, así como también diferentes texturas orquestales. Ésta tiene como tema común, con el disco de Felipe Henao, *Fiesta en la montaña*; es pues la obra que reseñaremos. La melodía se distribuye por partes (A, B y C) entre la sección de cuerda, madera y el piano. En la grabación se logra escuchar el tiple claramente, que hace una base rítmica constante; desde el acompañamiento este instrumento le aporta un color especial a la orquesta. Las cuerdas a veces hacen la melodía en pizzicato y el piano les responde con fraseos en staccato, el contrabajo va sin arco. En la versión de Henao se siente que el piano es casi un instrumento solista, mientras que en la de Oriol, por tener más instrumentos, es un elemento de color interesante y solo tiene la melodía en la parte □, en el registro agudo, haciendo contracantos con las flautas. Se resalta la manera de

<sup>102</sup> Ejemplo de melodía escrita en 3/4 con el acento y la armonía ocurriendo en el primer tiempo.

<sup>103</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XInkAk83QIg>

hacer el acompañamiento en la mano izquierda del pianista por el uso de melodías contrapuntísticas, precisión rítmica, fraseo y articulación; elementos que demuestran independencia, disociación y una técnica sólida.

Henao, Felipe. (n. 1930) [«Fiesta en la montaña»]



«Fiesta en la montaña», bambuco / Felipe Henao.

Producción: *Álbum de ritmos colombianos Vol 5* (1961) L.P 78 RPM

Casa disquera: *Fuentes*

Nombre de la agrupación: Oriol Rangel y su orquesta.

Tonalidad: Parte A: Bbm. Parte B: D-Bbm. Parte C: Bb

Forma: intro AA-B-CC- A-B-CC

Formato: Violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos, piano, tiple, flautas primeras y segundas, clarinetes primeros y segundos.

Observaciones: esta producción contiene un librito de 5 páginas con información sobre los compositores, géneros y las obras interpretadas en él.

En el siguiente enlace<sup>104</sup> podemos escuchar a Felipe Henao y a Jaime Llano interpretando *Rodrigo Mantilla* pasillo de Oriol Rangel en homenaje a su gran amigo tiplista; esta versión es para piano, órgano Hammond, tiple, contrabajo y set de percusión (redoblante, platillos). Se presenta porque relaciona el órgano, el piano y el tiple, es compuesta por Oriol Rangel y reúne la estética del tiplista Mantilla en los conjuntos que integró al lado de Rangel. Las melodías están repartidas entre el órgano y el piano; mientras tanto el tiple acompaña en ritmo de pasillo junto con la percusión. En esta pieza se puede ver una concepción de arreglo tradicional<sup>105</sup> en donde el órgano presenta la parte

<sup>104</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZbguTFYEhR4>

<sup>105</sup> Una versión tradicional en estos formatos es el tiple y la guitarra en Bb acompañando con la base armónica y rítmica, el contrabajo sin arco con las principales funciones armónicas, la percusión con la base

▣ y en la repetición lo hace el piano; así, con esa forma, se va desarrollando toda la obra. Este pasillo no tiene parte ▣.

Rangel, Oriol. (1916-1977) [«Rodrigo Mantilla»]

♩ = 160

Em Em/G B7/F#

«Rodrigo Mantilla», pasillo / Oriol Rangel.

Versión para la televisión en vivo por los intérpretes.

Interpretado por Jaime Llano (órgano), Felipe Henao (piano). No se tiene información de quienes son el percusionista y el tiplista.

Tonalidad: Parte A: Em. Parte B: G-Em.

Forma: AA-BB-AB

Formato: Felipe Henao (Piano), Jaime Llano (órgano), tiple y percusión

Por otro lado, se hizo la audición del pasillo *Iris*<sup>106</sup> del compositor Pedro Morales Pino, interpretado por la *Estudiantina Iris*, dirigida por el maestro Jesús Zapata Builes. Se presenta para exponer la interpretación de Zapata en la bandola y su manera de arreglar; igualmente para dar cuenta de una producción que, a la par con *Amanecer en Bogotá*, se creó para la grabación discográfica, no para presentaciones en vivo. Este pasillo tiene cuatro partes, así como otros compuestos por Morales Pino, entre ellos, *El calavera*, *Joyeles o Pierrot*, los cuales exploran el desarrollo de los temas melódicos y tienen una intención de formas más largas; en ellos se evidencia el contraste entre las frases temáticas, el viaje por diversas tonalidades y el uso de puentes modulantes<sup>107</sup>. Cabe resaltar que esta composición presenta un giro armónico recurrente del primer grado mayor al tercero menor.

---

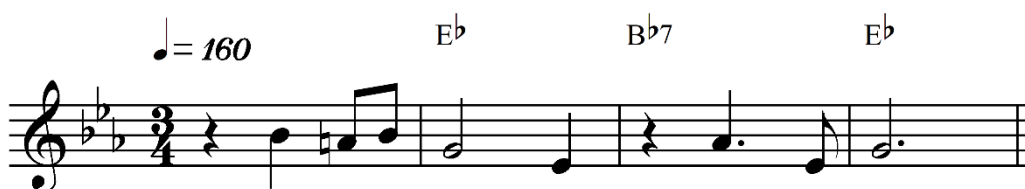
rítmica, mientras que el piano y el órgano se turnan la melodía en las repeticiones de las partes; cuando no tienen la melodía hacen respuestas, contracantos y adornos.

<sup>106</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=w29JRwZGveI> min 10:09

<sup>107</sup> Se pone de manifiesto la búsqueda de este compositor por ampliar las formas y la estructura de sus composiciones, esto se puede evidenciar de una manera más amplia en su obra *Fantasia sobre motivos colombianos*.

Respecto a la versión presentada por Zapata Builes a través de la *Estudiantina Iris*<sup>108</sup>, se puede afirmar que esta agrupación tiene una sonoridad equilibrada, los fraseos y articulaciones en la primera bandola son precisos y, desde ellos, se van marcando las intenciones y la dirección en la ejecución de la obra para toda la agrupación. Los arreglos que desarrolló Zapata tienen una concepción orquestal contrapuntística, donde se pueden apreciar diferentes texturas y colores instrumentales; igualmente, el conocimiento práctico y teórico que él tenía de la bandola, el tiple y el violín. El bajo es interpretado sin arco.

Morales Pino, Pedro (1863- 1926) [«Iris»]



«Iris», pasillo / Pedro Morales Pino.

Producción discográfica: *Recuerdos de la patria* dirigido por Jesús Zapata Builes (s.i).

Casa disquera: *Zeida*

Tonalidad: Parte A: Eb. Parte B: Eb-Gm. Parte C: Ab-Cm. Parte D: Ab

Formato: Estudiantina. Jesús Zapata (Bandola), Manuel Ríos (Bandola), Marco Tulio Villegas (Guitarra), Rodrigo Montoya (Guitarra), Chava Rubio (Tiple), Boleslav Ziarko (Bajo), Luis Gaviria (Flauta), Antonio Testoni (Violín), Eusebio Ortíz (Violín), Hernando Díez (Percusión), Alcides Lertzundi (Flauta y Clarinete).

Con el ánimo de exponer la versatilidad del tiple y, particularmente, sus estilos de instrumento melódico y acompañante, característicos de la ejecución que se utiliza en la subregión andina boyacense-santandereana —que ha estado desde el inicio de estos formatos y que aún continúa en una agrupación como el *Trío nueva Colombia*—, presentamos *Seco estoy*<sup>109</sup> de Rodrigo Mantilla, para dos tiples en Bb, interpretado por

<sup>108</sup> “Esta agrupación fue creada por Zapata Builes para la empresa *Codiscos* y toda su obra estuvo al servicio exclusivo de la grabación. Nunca hicieron un concierto en vivo para el público. Su producción comprende 5 volúmenes”. (Rendón, 2009:184)

<sup>109</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=N0trAV1CS04>

Carlos Conde y Rodrigo Mantilla. Esta obra es un bambuco y está contenido en una producción de *Telecom y Colcultura* denominada *Música Tradicional Colombiana - Zona Andina - Vol. 3*. En el tiple acompañante se pueden escuchar los aplatillados y rasgueos de cada uno de los golpes del acompañamiento (ejemplo 1), contrario a lo que pasa hoy con muchos tiplistas, donde se ha generalizado el uso del acompañamiento en el tiple casi como un platillo con el efecto de aplatillado y con un énfasis muy fuerte en la primera y cuarta corchea. (ejemplo 2)

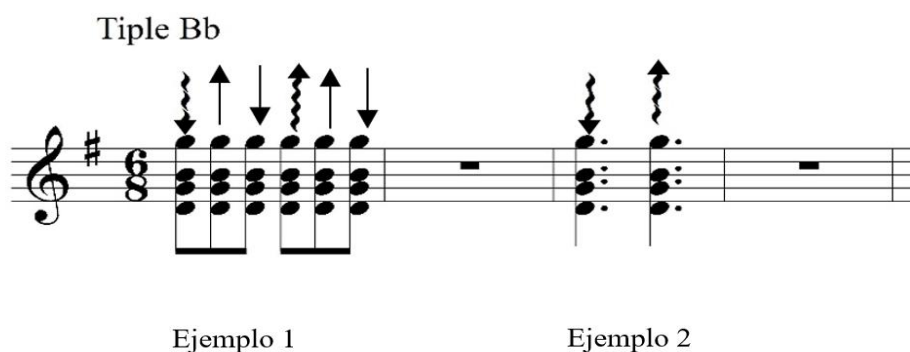


Imagen 26: dos ejemplos gráficos de la sonoridad del acompañamiento de bambuco en el tiple. Elaboración propia

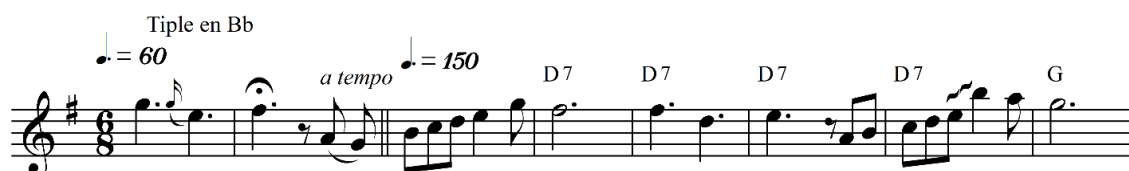
El primer ejemplo trata de graficar el acompañamiento de Mantilla; teniendo por cualidad que los aplatillados no ocultan los rasgueos de las otras corcheas, es decir, se escuchan los aplatillados claros y abiertos (en las corcheas 1 y 4) y los barridos hacia arriba y abajo (correspondientes a las corcheas 2, 3, 5 y 6 del compás), lo que hace que no se pierdan los acentos naturales del compás y que el tiple llene el espectro sonoro. Esta forma de acompañamiento constituye una sonoridad que identifica el tiple en los conjuntos de Oriol Rangel.

En el ejemplo 2, en cambio, se muestra gráficamente la manera en la que se escucha el ritmo en el acompañamiento de otros tiplistas, en la cual, la subdivisión no está tan presente haciendo que se resalten los aplatillados en la primera y cuarta corchea del compás y se reducen auditivamente las otras cuatro corcheas.

El tiple melódico se escucha con fluidez y solvencia, haciendo uso de recursos característicos de la forma de tocar este instrumento en los Santanderes: dobles cuerdas, uso del plectro, glisandos y vibratos horizontales. Se destaca la sonoridad pastosa y dulce de los dos tiples en Bb. La versión de esta obra resulta interesante para estudiar estas

formas de concebir el tiple. Esta manera de interpretar (desde lo melódico y lo armónico) se constituye en una característica de las agrupaciones santandereanas integradas por piano y cordófonos, cualidad que se corrobora con la participación de Rodrigo Mantilla o de Mario Martínez y este “estilo santandereano” en los conjuntos de Rangel; así, cuando se escucha una obra en el formato de piano y cordófono, se puede identificar dicha característica.

Mantilla, Rodrigo. (1928-1997) [«Seco estoy»]



«Seco estoy», bambuco fiestero/ Rodrigo Mantilla.

Interpretado por Carlos Conde en el tiple melódico y Rodrigo Mantilla en el tiple acompañante.

Tonalidad: Parte A: F. Parte B: F. Parte C: Bb.

Estas son las tonalidades en las que suena, pero fue tocada y escrita en G

Forma: AA-BB-A-CC

Formato: dueto de tiples en Bb.

También se realizó la audición de la agrupación de Oriol Rangel *Trío Santafé* con él en el piano, Rodrigo Mantilla en el tiple y Otón Rangel interpretando el Contrabajo. Se seleccionó la pieza *Coplas Nortasantandereanas*<sup>110</sup> (Torbellino) para estudiar la manera en la que Rangel improvisa en este género. El piano adopta y recrea la manera santandereana de interpretar el tiple: melodías por terceras y sextas, escalas cromáticas, escalas ascendentes y descendentes a gran velocidad, glissandos de todo el teclado del piano y; además, al tener el torbellino el esquema armónico I-IV-V que se repite invariablemente, permite variaciones, creatividad y libertad. Hay melodías, elaboración rítmica y fraseos que se acercan al joropo, hecho que tiene una explicación a partir de la

<sup>110</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7RgN0Fw409I>



proximidad geográfica entre Santander y la llanura del Orinoco. Las improvisaciones de Rangel son un referente para estudiar este género andino colombiano a través del piano.

Tradicional [«Coplas nortesantandereanas»]



«Coplas nortesantandereanas», torbellino / tradicional.

Interpretado por *Trio Santafé* y solista vocal masculino: Oriol Rangel (Piano), Rodrigo Mantilla (tiple) y Otón Rangel (contrabajo), voz masculina.

Tonalidad: Parte A y B: F. El tiple está afinado en Bb, por tanto, la tonalidad en la que interpreta es G.

Forma: A-B-A-B-A-B-A-B-A

Formato: piano, tiple, contrabajo y solista vocal masculino.

Nota: la parte A corresponde a sección instrumental que tiene improvisaciones y variaciones en el ritmo de torbellino, la parte B es donde canta el solista vocal masculino las coplas tradicionales.

Igualmente, se escuchó, de esta misma agrupación el joropo *Pasapalos*<sup>111</sup>, de Rosa María Mantilla<sup>112</sup>. El género que figura en el video es joropo<sup>113</sup>, en este caso por corrío que es el que está más cercano al pasillo y al torbellino. Al joropo corresponden fraseo, tipo de acompañamiento sincopado, uso de hemiolas, melodías con pedales; al pasillo, la matriz rítmica y la forma de hacer los finales de cada sección. El tiple toma otro rol, pues es quien lleva la melodía principal interpretada con plectro y en un registro medio-agudo. El bajo marca las tres negras del compás y apoya las hemiolas en el joropo y, cuando corresponde, realiza el esquema rítmico del pasillo: negra con puntillo, corchea, negra. Vale la pena destacar el soporte rítmico- armónico en el piano, el cual recuerda la

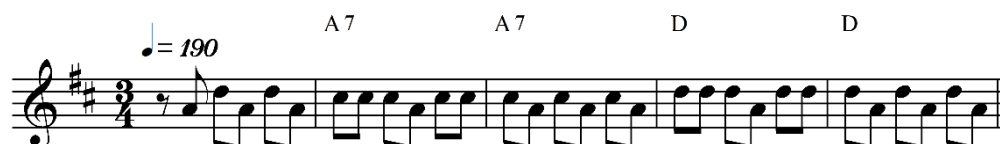
<sup>111</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LiEgod-61pc> min 51:29

<sup>112</sup> Rosa María Mantilla Fernández (nacida Mantilla Pedraza) fue una compositora nortesantandereana, madre de Rodrigo Mantilla, fue quien le enseñó a interpretar el tiple. Su esposo Severo Mantilla también fue compositor.

<sup>113</sup> El joropo, práctica musical de las llanuras del Orinoco de Colombia y Venezuela, comprende una extensa familia de subgéneros, algunos cercanos al pasillo (por corrío) y otros al bambuco (por derecho).

sonoridad del arpa llanera, además de hacer variaciones e improvisaciones en cada repetición, utilizando escalas, glissandos, contracantos en el registro agudo —una octava más arriba de donde toca el tiple— este recurso de acompañamiento permite diferenciar rangos y registros para generar claridad entre la melodía principal y el acompañamiento, además, genera otro tipo de sonoridades y texturas.

Mantilla, Rosa María [«Pasapalos»]



«Pasapalos», Joropo / Rosa María Mantilla.

Interpretado por Oriol Rangel (piano), Rodrigo Mantilla (tiple) y Otón Rangel (contrabajo). Agrupación denominada *Trio Santafé*.

Tonalidad: Parte A: D. Parte B: A-D. Parte C: Bb

Forma: AA-BB-A-CC-AA-BB-A-CC

Siguiendo con Rangel, también se escuchó *Palonegro*<sup>114</sup>, bambuco de José Eleuterio Suárez, publicado en la producción *Álbum de ritmos colombianos N ° 1*. La melodía está repartida entre el piano y el órgano, generalmente, por secciones cortas, por frases completas o, alternadamente, en cada una de las repeticiones de la obra, y acompañamiento rítmico-armónico del tiple. El contrabajo tiene bajos obligados y asume un breve papel protagónico en algunos pasajes del tema; en la parte □ tiene un trozo de la melodía, la cual es reforzada por el piano en la mano izquierda. El órgano experimenta con diferentes timbres combinando los botones para que suene más o menos aflautados.

Suárez, José Eleuterio (c.a 1835-1880) [«Palonegro»]



<sup>114</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ooKNlw171TU>

«Palonegro», Bambuco / José Eleuterio Suárez.

Producción discográfica: *Álbum de ritmos colombianos N ° 1* (1958) LP 33. RPM

Sello discográfico: *Sonolux*

Interpretado por Oriol Rangel (Piano), Jaime Llano González (órgano), Rodrigo Mantilla (tiple) y Otón Rangel (contrabajo).

Tonalidad: Parte A: Bb. Parte B: Bb. Parte C: Db-Bbm. Parte D: Bbm

Forma: Intro II: AA-BB-CC-D :II AA

Más recientemente (2020), Ruth Marulanda interpreta sus obras antológicas con el joven organista Jonathan Reyes, los tiplistas José Luis Martínez Vesga y Alberto “el zurdo” Puentes y Raúl Walteros Lara en la guitarra. Se ejemplifica esta propuesta con el bambuco *A mis colegas*<sup>115</sup> de Víctor M. Guerrero, interpretado dentro de los conciertos de *Cortiple* y en el que es evidente que la apuesta por este modelo continúa siendo imaginada y recreada como una sonoridad propia de este tipo de conjuntos. Una de las particularidades de este ensamble es que no tiene contrabajo, sino que es reemplazado por la guitarra, los bajos del piano y el órgano.

Para reafirmar y contrastar el uso de la guitarra en este tipo de formato, reseñamos *Sincopando*<sup>116</sup> del maestro León Cardona interpretada por el *Conjunto instrumental Río Cali*. El grupo se conformó por músicos de la ciudad de Cali y su punto de referencia fue hacer música al estilo de Oriol Rangel. Cuenta con dos producciones discográficas *Cuando el río suena Vol. 1* (1997) y *Cuando el río sueña Vol. 2* (2007). El pianista de esta agrupación ha sido Antonio Henao, quien fue alumno de Carmen Vicaría. Los otros integrantes son Jesús Antonio Mosquera Rada (tiple), Walter Perlaza (flauta), Luis Calixto Ninco (clarinete) y Rafael Navarro (guitarra). A este conjunto también pertenecieron Camilo Ríos en el clarinete y Yudi González en la flauta travesa.

Esta composición es un pasillo en el que el compositor Cardona quiere demostrar que no sólo los bambucos tienen síncopa, sino que los pasillos también pueden ser sincopados. Tiene una armonía enriquecida con acordes de color. La parte  $\square$ , viva contrasta con la  $\square$  que es lírica. Como característica específica se puede destacar que la

<sup>115</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LUnKK0jL7sQ>

<sup>116</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=z0OHMF-ISH8>

parte □ empieza con una melodía en octavas en los bajos. Las melodías se reparten entre todos los instrumentos (por ejemplo, en la parte □ la guitarra tiene la melodía y es apoyada por el piano) y las contramelodías y respuestas que ellos mismos proponen, son creativas y versátiles (El piano, la guitarra y el tiple emplean cortes y efectos que generan texturas contrapuntísticas). Las segundas voces de la melodía se hacen en terceras, sextas y contracantos. Los fraseos son homogéneos. En este conjunto el piano está empleado de una manera creativa en tanto es un elemento de color y de apoyo armónico al conjunto. Al no tener contrabajo, ni bajo eléctrico, desempeña el rol de soporte en los bajos, junto con la guitarra

Cardona, León (n. 1927) [«Sincopando»]



«Sincopando», Bambuco / León Cardona.

Producción discográfica: *Cuando el río suena* Vol. 1. Grabación de los integrantes en 1997. *Disonex*.

Interpretado por Antonio Henao (piano), Jesús Antonio Mosquera Rada (tiple), Walter Perlaza (flauta), Luis Calixto Ninco (clarinete) y Rafael Navarro (guitarra).

Nombre de la agrupación: *Conjunto instrumental Rio Cali*

Tonalidad: Parte A: C. Parte B: Ab. Parte C:

Forma: AA-BB-A-CC-A

En 2006 la pianista Teresita Gómez grabó una producción discográfica con piano y cordófonos andinos colombianos titulada *Íntimo*, en la cual presenta obras para piano solo, piano y bandola y piano y conjunto de cámara. Para empezar, se mostrará un panorama de esta propuesta: las obras que recoge son todas de compositores colombianos y, en su mayoría, de corte académico; son virtuosas por su velocidad, el carácter contrastante, el cambio en los *tempos*, la precisión del ensamble, la articulación, el fraseo y la dinámica entre los instrumentistas; el pasillo *íntimo* es quizá la obra más tradicional que tiene el CD. Las versiones, de las obras que lo requirieron, fueron elaboradas específicamente para

esta propuesta teniendo en cuenta el perfil de los intérpretes. Se reseña la obra *Fantasia sobre temas colombianos*<sup>117</sup> del compositor Oriol Rangel con versión de Fernando “el chino” León. El arreglista adecuó el formato de la obra original así: la bandola hace el papel del violín, la guitarra del chelo y la flauta toma ideas de ambos instrumentos; el piano se conserva en su mayoría como el original<sup>118</sup>. Como bien se sabe una fantasía es

Un término adoptado en el Renacimiento para una composición instrumental cuya forma e invención surgen ‘únicamente de la fantasía y la habilidad del autor que lo creó’ (Luis de Milán, 1535–6). Desde el siglo XVI hasta el XIX, la fantasía tendió a conservar esta licencia subjetiva, y sus características formales y estilísticas pueden, en consecuencia, variar ampliamente, desde formas libres e improvisadas hasta formas seccionales estrictamente contrapuntísticas más o menos estándar. [...] muchas fantasías se basan en la forma sonata en aspectos tales como el uso y reexposición de varios temas, o la delimitación de secciones contrastantes entre sí, pero con un tratamiento mucho más libre. Diversos compositores utilizan el término fantasía para designar piezas instrumentales ampliadas con variaciones libres. (Grove Music Online).

El concepto musical central de la obra de Rangel son los temas populares tradicionales llevados a la forma fantasía. Los motivos melódicos rítmicos que se recrean, entre bambucos, guabinas y torbellinos, se entrelazan mediante modulaciones y contrapuntos. Estas melodías tradicionales, que generalmente se interpretan en las cuerdas pulsadas mediante el uso de terceras y sextas en dobles cuerdas con glissandos y arrastrados, son recreadas por el piano tratando de conservar esa misma intención estética utilizando sus recursos técnicos propios. Esta composición de Rangel es un homenaje a su tierra natal. El tema principal de la fantasía es tomado del bambuco *Brisas del Pamplonita*, que no es casualidad, pues con esta obra Rangel protagonizó uno de los episodios más recordados y transgresores de su vida. “Cuando Rangel realizó su examen de graduación en el *Conservatorio Nacional* decidió rechazar el título, porque el jurado no le permitió interpretar el bambuco, *Brisas del Pamplonita*” (Leal, en Moncada Esquivel, 2016). Al hacer una forma musical elaborada, Rangel quería demostrar su manejo de los materiales

---

<sup>117</sup> El formato original de esta obra es trío de cámara: piano, violín y violonchelo. Fue estrenada por el compositor en el piano, Luis Biava en el violín y Luis Matzenawer en el chelo. Fue ganadora del primer premio en el Concurso de Música Nacional Colombiana en 1946. <https://www.youtube.com/watch?v=XiKqaYOKizo>

<sup>118</sup> [Clic para escuchar Pequeña fantasía sobre temas colombianos](#) interpretada por Teresita Gómez y *Kafé es 3*.

musicales y la manera en la que los podía desarrollar; igualmente, que los temas sencillos con el tratamiento adecuado y el vuelo técnico, estético e imaginativo puestos al servicio de cualquier idea musical, pueden llegar a ser, como en este caso, una obra memorable y, mediante el uso de temas populares-tradicionales, muy evocadora.

*Fantasía sobre temas colombianos* es una obra de mediana duración que recrea instrumentalmente varias canciones de la tradición popular andina colombiana, haciendo uso de la cita textual (rememoración de temas ya existentes). El compositor hace esta recreación por medio de variaciones, modulaciones, paso por diversas tonalidades y otros recursos compositivos. Recoge los ritmos de bambuco y torbellino. Empieza con este último en un estilo de torbellino Veleño, empleando elementos de los conjuntos guabineros, muy tradicionales de Vélez-Santander; durante todo el desarrollo del torbellino se presentan movimientos fugados entre los instrumentos. Este torbellino, como se dijo al principio, es una remembranza de *Tiplecito de mi vida* de Alejandro Wills y de la *Guabina No. 2* de Lelio Olarte; la pieza presenta diversas modulaciones momentáneas y otras que conducen al nuevo ritmo. Cuando pasa al ritmo de bambuco, hace una cita textual a varios temas: *El guatecano* de Emilio Murillo, la *Guabina chiquinquireña* (que en realidad es un bambuco y se denomina guabina por la mujer guabinera) de Alberto Urdaneta, y *Brisas del Pamplonita* de Elías M. Soto. Podemos decir, además, que al final de la fantasía, Rangel entrecruza *Brisas del Pamplonita* en Ab con un tema sureño en Fm, creando así un tejido bitonal con una textura contrapuntística que superpone ambas obras.

Para recoger algunas ideas trabajadas anteriormente, se quiere aprovechar esta oportunidad de comparar el pianismo de Oriol Rangel con el de Teresita Gómez mediante la obra *Fantasía sobre temas colombianos*, con el fin de evidenciar características y rasgos comunes o por, el contrario, disímiles:

Características en el piano	Oriol Rangel	Teresita Gómez
Melodías	Canto definido y claro en sus líneas melódicas, tanto si está en los agudos, como en los graves. Independencia dinámica y de articulación en mano izquierda y derecha. Hace melodías a dos y tres voces consiguiendo un balance entre	La maestra Gómez tiene un toque versátil; en esta obra en particular se escucha una técnica depurada para hacer las melodías. Al ser motivos populares les imprime un carácter ligero y juguetón. En las melodías a dos y tres voces se escuchan balanceadas todas las

	<p>cada una; sobresale la voz de la soprano, esto sugiere un trabajo consciente y arduo en los dedos 3 y 5 para destacar las voces más agudas.</p>	<p>notas del intervalo armónico o del acorde.</p>
<p>Conducción de bajos</p>	<p>El manejo de la mano izquierda en Rangel resulta virtuoso por el contraste de articulaciones y la independencia respecto a la mano derecha.</p> <p>Su articulación es muy ligada, debido a que trata de homologarla al sonido del chelo con arco.</p>	<p>Los bajos están presentes en toda la pieza, como es habitual en los pianistas por capas sonoras dinámicamente un poco más abajo que la melodía y logran sostener la base armónica del conjunto.</p> <p>Imita el sonido pulsado de las cuerdas en algunos momentos y en otros, para contrastar y destacar, interpreta con un toque <i>non legato</i>.</p>
<p>Articulación</p>	<p>Nótese el acompañamiento en staccato que hace Rangel en el compás 218-231 (solo de piano), que contrasta con el <i>legato</i> que llevaban las cuerdas hasta ese momento. Justo cuando termina el piano, las cuerdas le responden en pizzicato entablando un diálogo de articulaciones.</p>	<p>Al tener que dialogar con cuerdas pulsadas, recurre a hacer un staccato más marcado y seco.</p> <p>Esto se evidencia en los compases 74-109.</p>
<p>Escalas</p>	<p>Digitación de escalas veloces y limpias, en su mayoría, sin uso de pedal.</p>	<p>Escalas virtuosas por su rapidez, limpieza y uso impecable del pedal sincopado y de color que apoyan expresivamente los pasajes.</p>
<p>Cadencia</p>	<p>En el compás 144, donde el piano tiene la cadencia (la cual es un puente modulante con unos arpeggios hacia la nueva tonalidad), Rangel despliega sus arpeggios veloces sin pedal, que son característicos de su estilo pianístico.</p>	<p>Gómez en cambio, hace esta cadencia con mayor lirismo, dejando resonar más cada una de las notas y haciendo uso del pedal durante todo el arpeggio y soltándolo en el último acorde; cercano más bien al estilo de Camargo Spolidore, en una pieza como <i>Leonilde</i>, por ejemplo.</p>
<p>Uso de pedal</p>	<p>Emplea pedal sincopado, pedal armónico y pedal de color.</p>	<p>Esta pianista tiene un manejo impecable del pedal. Se escuchan armonías claras y expresivas; cuando la obra lo requiere hace pasajes líricos con pedal de <i>sustain</i> que produce una</p>

		sonoridad envolvente, y cuando son más rítmicas utiliza un pedal más corto.
Diálogo con el conjunto de cámara	<p>Los instrumentos de arco y este formato de trío brindan a Oriol la posibilidad de producir una articulación y un fraseo <i>legato</i> para entablar un diálogo que vaya en sintonía con esa sonoridad.</p> <p>En este formato emplea un pedal de <i>sustain</i> muy sutil porque no lo necesita; en cambio, requiere generar un soporte rítmico y marcado de forma expresiva para equilibrar la sonoridad del conjunto.</p> <p>El piano está presente durante toda la pieza haciendo melodías, contramelodías o acompañamientos. El violín y el chelo dialogan melódica y rítmicamente de igual a igual con el piano.</p> <p>El tempo de esta versión es más rápido (<math>\text{♩}=135</math>).</p>	<p>Los instrumentos de cuerda pulsada, sumados a la flauta, hacen que la pianista tenga que buscar una sonoridad con más <i>staccato</i> o más <i>legato</i>; la primera, para acercarse a la sonoridad pulsada y, la segunda, para brindar equilibrio y contraste.</p> <p>Deja momentos sin piano porque tiene un conjunto más amplio; por ejemplo, en el compás 76 la melodía se reparte entre la flauta y la bandola.</p> <p>Todos los instrumentos tienen solos. En la adaptación la flauta toma ideas del violín de la versión original, su rango está en un registro medio-agudo, sus articulaciones van en sintonía con los demás instrumentos. La bandola hace contramelodías y movimientos paralelos y contrarios con la flauta; igualmente, hace uso de ecos con el piano; realiza acompañamiento en hemíolas junto con la guitarra mientras que el piano hace el ritmo de torbellino en las melodías. En cuanto a la guitarra se escucha una reapropiación del papel del chelo; haciéndolo idiomático para la guitarra con glissandos, articulaciones y fraseos muy adecuados a los diferentes momentos de la pieza; combina roles de melodía principal, segundas voces, contracantos y acompañamiento.</p> <p>Tiene un tempo más lento (<math>\text{♩}=132</math>). Hace una buena cantidad de ritardandos calderones y rubatos.</p>
	Se siente la escuela clásica y la formación académica del maestro Rangel, su estilo pianístico ha sido	En la maestra Teresita Gómez confluye el camino recorrido por los pianistas que la antecedieron,




Compositor/intérprete	<p>un referente significativo del piano de la región andina colombiana.</p> <p>Se permite jugar con la articulación, el fraseo y la dinámica sin que, necesariamente, estos aspectos estén consignados en la partitura.</p>	<p>ha consolidado un estilo propio para interpretar música académica y popular en el piano. Gómez es uno de los referentes más importantes del piano en Colombia. En la actualidad, es una reconocida concertista internacional de alto nivel.</p> <p>Aporta nuevas miradas a lo que Rangel escribió, una visión desde el intérprete, que, en este caso, es virtuosa. Consiguiendo una interpretación justa, fiel y detallada de todas las indicaciones que el compositor y el arreglista presentan en la partitura.</p>
-----------------------	---	--

Tabla No 5: Cuadro comparativo interpretación Oriol /Teresita

## Rangel Rozo, Oriol (1916-1977) [«Pequeña fantasía sobre temas colombianos»]

Fantasia sobre Motivos Colombianos para trío de Cámara (1945) - Oriol Rangel Rozo

Lento ad libitum



«Pequeña fantasía sobre temas colombianos», Fantasía / Oriol Rangel Rozo.

Nombre de la producción: *Íntimo* (2006)

Casa disquera: producción independiente

Nombre de la agrupación: *Teresita Gómez y Kafé es 3*

Interpretado por Teresita Gómez (piano), Jairo Rincón (bandola), León Giraldo (flauta) y Jorge Andrés Arbeláez (guitarra).

Tonalidades: G, Em, E, Em, D, F#m, G, Em, E, Em, C#m, E, A, Em, G, C, F, Ab/Fm

Forma: Fantasía (libre)

Antes de terminar hemos querido traer al diálogo dos piezas del concierto monográfico homenaje al compositor Germán Darío Pérez, realizado en la *Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango* el 17 de noviembre de 2010. En primer lugar, la guabina *Pa los palos* (obra dedicada por Pérez a la agrupación *Palos y Cuerdas*,

ganadora del primer puesto a mejor obra inédita en el *Festival Hatoviejo Cotrafa 2005*)<sup>119</sup>. La cual fue interpretada por el trío. Esta performance se tiene en cuenta por ser *Palos y Cuerdas* uno de los tríos andinos colombianos más emblemáticos del país, no solo por su alto nivel técnico y por representar una nueva generación y una manera particular de hacer música de cámara para trío, sino también porque se ha consolidado como un conjunto sólido que ha generado un modelo para las agrupaciones de cuerdas pulsadas en Colombia y fuera de ella. Se trae aquí por ser una composición realizada por un pianista para trío andino colombiano; sin embargo, hubiera sido una excelente oportunidad para escuchar su versión para piano y trío, pues no se ha visto este formato<sup>120</sup>.

La otra pieza que se escogió fue *Ancestro*<sup>121</sup> interpretada en un ensamble conformado por el *Trío Nueva Colombia, Palos y Cuerdas* (sin Diego Saboya en la bandola) y *Síncopa cinco*. Esta versión resulta significativa por el buen nivel de los intérpretes y por la interacción que se genera entre los instrumentistas. La textura de la pieza es homofónica; en general, se aprecia una masa de acompañamiento rítmico conformado por dos tiples, el cuatro y la guitarra. La melodía se distribuye entre las flautas y el piano. En la parte A la guitarra hace un solo. Hay dos bajos: uno eléctrico y un contrabajo que tienen el mismo rol. El pianista realiza la introducción, el soporte armónico, la melodía y tiene un solo cuando repite la parte B que es acompañado por los tiples, el cuatro y la guitarra.

Por último, se analizará de *Ensamble Trípico* la obra *Bacatá*<sup>122</sup> bambuco del compositor Francisco Cristancho. En palabras de sus integrantes este ensamble:

Es una agrupación instrumental colombiana conformada por bandola andina, piano, bajo eléctrico y batería, instrumentos de tradiciones musicales diferentes y que crean una sonoridad en la que dialogan las raíces colombianas con los sonidos contemporáneos. Cuenta con un repertorio basado en los aires tradicionales de la zona andina de Colombia – el bambuco, el pasillo y la guabina – y algunos de los llanos colombo-venezolanos, los cuales se combinan con claras influencias del jazz y de otras músicas urbanas. La mayor

<sup>119</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kga3GivuYGc>

<sup>120</sup> Una de las razones para esto es que no se ha reflexionado lo suficiente sobre estos conjuntos; no hay que alejarnos del hecho de que el piano es un instrumento autosuficiente con una amplia tradición de solista, para integrarlo a las agrupaciones hay que realizar un arreglo, pensar en la manera en la que éste le aportará color, soporte armónico, rítmico y melódico al conjunto.

<sup>121</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_tA\\_k55bhU](https://www.youtube.com/watch?v=v_tA_k55bhU)

<sup>122</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EAguitywIQI>

parte de las obras son de autoría de Diego Sánchez, su pianista y director, quien a partir de su formación académica logra consolidar una creación novedosa que recoge variadas épocas y estilos en un lenguaje muy característico, que le ha dado a *Ensamble Tríptico* su sello diferenciador. (Recuperado de: <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/ensamble-triptico-conciertos-16-semana-alac>)

Esta versión libre de *Bacatá* tiene rearmonizaciones, cortes, hemiolas, variaciones, improvisaciones, modulaciones, cambios de tempo y de carácter y diversas atmósferas sonoras. La melodía va rotando entre el piano y la bandola, está escrita en  $\frac{3}{4}$ , mientras que el acompañamiento está en  $\frac{6}{8}$ . El ritmo armónico apoya estas superposiciones métricas y acentuales.

Cristancho Camargo, Francisco (1905-1977) [«Bacatá»]

Am Am/G# Am/G Am/F# F Bm7(b5) E7 Am G7 C Dm/C Em/C

«Bacatá», Bambuco / Francisco Cristancho Camargo.

*Live sesion* de la agrupación

Nombre de la agrupación: *Ensamble Tríptico*

Interpretado por Diego Sánchez (Piano), Paulo Triviño (Bandola), Carlos Cetina (Bajo), Manuel “Toño” Hernández (Percusión).

Tonalidad: Parte A: Am. Parte B: Am. Parte C: A

Forma: AA-BB-puente-CC-A-BB-CC La parte B tiene diversas tonizaciones; presenta puentes modulantes entre las secciones

### **Nuevos escenarios: de *El cucarrón* a *Ancestro***

Una cronología de estas agrupaciones permite hacer un seguimiento a los escenarios en los cuales han confluído: espacios familiares y de amigos, salas de las casas, bares, discos que sonaban en victrola o en los aparatos de radio; luego en la ciudad estuvieron en los radioteatros, las emisoras, los estudios de grabación, los clubes, lugares

de bohemia intelectual y, posteriormente, en escenarios pequeños e independientes. Estos grupos musicales pasaron de la intimidad familiar y la bohemia de amigos a ser mediáticos y masivos para, finalmente, estar en pequeños círculos y ser casi invisibles, migraron hacia escenarios alternativos y a públicos de nicho. El estudio de las producciones seleccionadas para esta investigación, permite vislumbrar el tránsito de la institucionalidad y el apoyo de los medios, hacia productos alternativos e independientes. Desde 1956 (año aproximado de la primera producción discográfica analizada, *Amanecer en Bogotá*) a 2018 (que corresponde a la apuesta de *Ensamble tríplico*, última producción estudiada), los circuitos musicales cambiaron drásticamente.

Afirma Simon Frith que “a medida que Internet se ha convertido en un conducto musical para los consumidores nacionales, su lógica económica y tecnológica está dando forma al negocio de la música: el disco puede que ya no sea la forma preferida de la música”. (2000: 392). Es así que estas agrupaciones, que entre los años sesenta y ochenta se escuchaban en los teatros y en los principales escenarios, cedieron el paso a sonidos y conjuntos que estaban más acorde a los ideales políticos, económicos, tecnológicos y estéticos de la época. Los formatos de piano y cordófonos se tuvieron que abrir paso en circuitos alternativos.

Desde otra perspectiva estos nuevos escenarios son, por ejemplo, los concursos, los cuales aprovecharon músicos como Uribe Bueno, Camargo Spolidore, Oriol Rangel o Germán Darío Pérez. Una obra como *El cucarrón* que fue ganadora en el Concurso de Fabricato en 1948 desató gran polémica a la que la crítica respondió como una composición que había acabado con la música colombiana<sup>123</sup>. Esta obra, al igual que las que se enviaban a este concurso, estaban orquestadas<sup>124</sup> por José María Tena y Jorge Camargo Spolidore. “Spolidore introdujo tres saxofones en la orquestación, dando mayor sonoridad a la instrumentación y dejando el esquema de orquesta de salón” (Gil, 2009:419).

---

<sup>123</sup> Esta exploración compositiva con progresiones y melodías cromáticas, giros armónicos inesperados, disonancias, cambios de tempo, de género, sonoridades orquestales y bandísticas; así como la inclusión de instrumentos novedosos y música de carácter descriptivo, son algunas de los elementos que Luis Uribe Bueno seguirá desarrollando y proyectando en obras como, por ejemplo, *Baile de ranas*, *Arrebatos*, *Bandolita*, *Disco rayado*, *El duende*, *Caimaré* o *Sentimiento motilón*.

<sup>124</sup> Aquí se puede escuchar una versión de *El Cucarrón* realizada por la *Orquesta de Jaime Llano González* para el Álbum de ritmos colombianos de la Shell. Año 1948. <https://www.youtube.com/watch?v=zIQdCLDQunI>

Se desató una discusión alrededor del veredicto dado en la categoría de pasillo, que le otorgó el premio a "*El Cucarrón*" del compositor Luis Uribe Bueno. La pieza sorprendió a la audiencia por su instrumentación<sup>125</sup> y por su audacia armónica al incluir una progresión cromática de acordes disminuidos, un recurso que hasta entonces nunca había sido usado en los géneros tradicionales colombianos. Según el mismo Uribe Bueno, las malas lenguas decían que él había plagiado su pasillo de alguna sección de la famosa pieza de Nikolái Rimsky Korsakov (1844-1908), "El vuelo del moscardón"<sup>126</sup> (Londoño et al, 2004, citado en Santamaría, 2014:112)

Si bien es cierto que *El cucarrón* fue una obra bastante innovadora, no pudo ser la primer pieza que utilizara el recurso del cromatismo (se intuye que puede ser orgánico que un compositor que sea guitarrista utilice cromatismos y posiciones armónicas disminuidas porque es un recurso idiomático al instrumento, un ejemplo de lo anterior puede ser la música de Heitor Villa-Lobos [1887-1959]); sin embargo el concurso lo hizo evidente al premiarla y al otorgarle el primer lugar, hecho que legitimó la composición de Uribe Bueno. Al concederle este reconocimiento el concurso "amplió el significado de música nacional, rebasando los límites, las categorías y los conceptos propuestos en este certamen." (Gil, 2009:403). Un hecho análogo ocurrió cuando en 1988 el bambuco *Ancestro* con la versión del *Trío Nueva Colombia* obtuvo el primer lugar en el *Mono Núñez* como mejor obra inédita instrumental y el público presentó un gran desacuerdo al considerarla ajena a sus tradiciones y gustos musicales. Este paralelo, con 40 años de diferencia, nos habla de los concursos como escenarios que se configuran para los músicos y proyectan estéticas, conformaciones, técnicas de composición e interpretación específicas, todas desde la institucionalidad, aunque esa proyección no siempre coincide con la perspectiva de los jurados y las audiencias.

Los escenarios nos refieren a la música como actividad social; para ampliar un poco el panorama acerca del papel de la música en nuestras relaciones sociales parafrasearemos a O'Hara & Brown (2006) quienes señalan que nos relacionamos a través de la música

---

<sup>125</sup> "El Cucarrón es una obra novedosa en su instrumentación y armonía, Uribe Bueno introdujo el concepto de la Big Band y el jazz a la música tradicional andina colombiana, el mismo seudónimo del compositor, Blue, se identifica con este tipo de música. Este tipo de formato lo había utilizado Lucho Bermúdez con su orquesta, de la cual hizo parte Uribe Bueno." (Gil, 2009: 408)

<sup>126</sup> Al premiar el pasillo de Uribe Bueno, los jueces habían destacado la originalidad y la creatividad y demostraron que existía un tremendo potencial para la transformación de los géneros tradicionales. (Santamaría, 2014: 113)

cuando hablamos de ella, la coleccionamos y exhibimos, la intercambiamos y la compartimos.

La manera en que consumimos música no tiene que ver únicamente con el simple hecho de escuchar, sino que forma parte, entre otras cuestiones, del modo en que construimos nuestra vida cotidiana y nos integramos en nuestra sociedad. [...] todas ellas son formas mediante las que expresamos quiénes somos y cómo interactuamos con otros” (De Aguilera y otros, 2010:37)

Estos escenarios comunicativos y de interacción social se integran a las prácticas musicales. David Byrne (2012) afirma lo siguiente “se crean imágenes que encajan y lucen en las paredes blancas de una galería, de la misma manera que se escribe música que suena bien en un club de música dance o en un auditorio de música clásica (pero probablemente no en ambos)” (p. 11). Lo anterior nos lleva por dos caminos: uno en el que los compositores componen obras para ganar el concurso porque saben que encajan perfecto con los ideales e imaginarios de ese escenario y, un segundo camino que es el de elegir algo que vaya por una ruta inesperada y que, eventualmente, pueda llegar a impactar y tener posibilidades de ganar. Igual que *La fuente* en el museo de Duchamp, obras de un carácter más popular pueden ser llevadas al ámbito de concierto y con una comunidad que las legitime, pueden llegar a cambiar drásticamente nuestras concepciones estéticas. En cierta medida, las agrupaciones de piano y cordófonos transgredieron los límites entre académico, comercial y popular debido a los contextos y a los escenarios en los que se consolidaron.

### **3.7 Dinámicas de cambio tecnológico**

Este apartado tiene como objetivo dilucidar la relación entre las tradiciones musicales del interior del país y las agrupaciones de piano y cordófonos en el contexto de los cambios que se han producido en el panorama musical de la transición de la grabación del sonido eléctrico al digital. Sergio Ospina, en el libro *La escucha acústica* hace notar que “la captura y el control del sonido ha sido una búsqueda constante por mucho tiempo” (en proceso de publicación, p.1). Llama la atención la palabra control, pues paralelo al dominio de la corriente eléctrica, que conduce la energía y la transforma en luz en una bombilla, la invención del fonógrafo controló esa energía y convirtió en impulsos de ondas sonoras que luego pudieron ser decodificados para llegar como sonidos a un reproductor. Las agrupaciones de piano y cordófonos, si bien surgieron en espacios íntimos familiares

o de amigos, presenta una concepción pública-masiva y técnica que no es anterior a la incorporación de los radioteatros y los estudios de grabación en los espacios urbanos, pues en ese contexto, y con la nueva tecnología, fue posible apreciar las sutilezas del tiple, la bandola o la guitarra en diálogo con el piano, las flautas, los clarinetes o la percusión. Es esta nueva etapa de control del sonido la que acunó el ambiente propicio para la consolidación de dichas agrupaciones. Afirma Juan Pablo González (2000) que:

A partir de la década del 1920, al ser sustituida la práctica musical por la mediación técnica el ámbito privado y cotidiano del mundo doméstico, se resignificarán géneros y prácticas performativas surgidas fuera de este espacio, lo que afectará nuestro concepto de audición y contexto en la historia de la música, y finalmente de la propia obra. (p: 37)

Es así que este tránsito al que nos referimos, incide en la estética sonora y performática de estas agrupaciones, no solo para sus creadores sino también para las audiencias. Igualmente, el paso a la era digital y a las dinámicas de cambio cultural llevaron a estas agrupaciones a múltiples y disímiles espacios.

En el texto referido anteriormente, *La escucha acústica*, Ospina reflexiona sobre la siguiente concepción del sonido:

En lugar de concebir el sonido como una *causa* —es decir como algo que existe a priori o que es producido por una fuente como la boca— se empezó a entender como un *efecto*, esto es, como fruto de la percepción a través de la función timpánica del oído. En lugar de dar por sentado que el sonido, una vez producido por alguna fuente, ya existía como tal en el aire (o en el mundo natural), Hermann von Helmholtz (1821–1894) redefinió el sonido como vibraciones que decodificaba el cerebro. (Ospina, en proceso de publicación: 2)

Así el sonido es susceptible de ser modificado y explorado con sus múltiples posibilidades, con los nuevos aparatos de grabación, músicos como Luis Uribe Bueno estaban fascinados con las nuevas oportunidades de capturar, ver y modificar el sonido; así llenó cientos de cintas con sus grabaciones personales, capturó múltiples trabajos de artistas que pasaban por la casa disquera y el estudio de grabación o produjo decenas de discos para su distribución. Una de las consecuencias de esta exploración fue lograr unir en una misma obra instrumentos acústicamente incompatibles, que en su experiencia personal habían estado muy ligados (como el piano y la guitarra), y que ahora, a través de los nuevos medios, podían coexistir y dialogar ¡Toda una experiencia! “Para los teóricos

mediáticos, un cambio en la tecnología puede producir diversas modificaciones culturales, pero también en la conciencia y en la sensibilidad” (Álvarez, 2013:2).

Con los desarrollos tecnológicos esta experiencia de capturar audio se ha ido democratizando cada vez más. La captura y distribución no solo se da en canales institucionales, comerciales, públicos o privados; estos desarrollos han permitido la conformación de emisoras paralelas: culturales, universitarias, institucionales y, hoy en día, personales. La mayoría de canales y contenidos alternativos circulan por internet, en línea, a través de formatos como los podcasts y los videos de divulgación; muchos de estos medios tienen la característica de ser de libre y fácil acceso; a través de ellos se puede tener un canal de distribución global e instantánea a un costo mínimo, una audiencia masiva, segmentar y seleccionar el público, analizar la respuesta de la audiencia, entre otras.

La revolución eléctrica y digital, las transformaciones estéticas, parafraseando a Álvarez (2013) se ajustan a la sensibilidad de una época, lo cual está conectado con numerosos aspectos sociales que tienen impacto en la vida de las personas. El uso de los diversos formatos y medios de producción y almacenamiento, como, por ejemplo, el LP, el casete, el CD o el streaming, permiten producir, difundir y disfrutar de maneras singulares y con características específicas contenidos de audio; en torno a ellos, se crean hábitos, modas musicales y facilitan la creación de identidades culturales.

La crisis de las casas disqueras está provocando que cada vez se apueste más por la producción independiente y autogestionada. En medios con Spotify o YouTube la industria discográfica cede su influencia a la hora de producir o decidir sobre los contenidos musicales que se proyectan, el usuario es ahora quien elige qué escuchar y se decanta muchas veces por escuchar listas de reproducción que están regidas por un estado de ánimo o una actividad concreta<sup>127</sup>. Son ahora los usuarios los que administran lo que escuchan; sumado a lo anterior, encontramos las inteligencias artificiales (IA) que le sugieren, al usuario, qué escuchar; éstas lo pueden conectar con contenidos a los que, quizá por sí mismo, no hubiera llegado. Es posible, además, seguir a un artista o un tema, explorar videos musicales, ver conciertos programados, encontrar discos o artistas similares, conectar a amigos para ver qué es lo que ellos escuchan, escuchar juntos, crear

---

<sup>127</sup> En Spotify, por ejemplo, podemos encontrar listas de reproducción para cocinar, para pasear el perro, para estudiar matemáticas, para escuchar cuando uno está feliz, o melancólico.



listas de reproducción colaborativas, compartir obras favoritas, en fin, un espectro muy amplio de acciones. En estas plataformas entrenar y cuidar la IA es importante para tener experiencias cada vez más personalizadas. Veamos por ejemplo cuántos usuarios escucharon en el último mes (febrero 2021) a Oriol Rangel y cuáles son sus obras más escuchadas:



Imagen 27: captura de pantalla de Spotify de los oyentes mensuales (febrero 2021) de las producciones de Oriol Rangel que están en esta plataforma. 2.170 oyentes mensuales



Imagen 28: captura de pantalla de Spotify de las producciones discográficas más escuchadas de Oriol Rangel (febrero 2021).

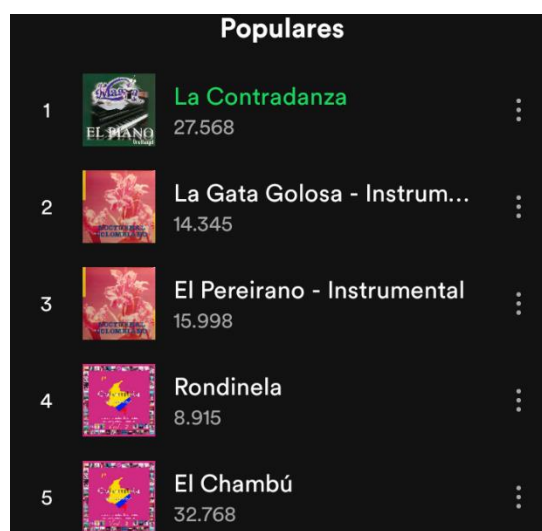


Imagen 29: Captura de pantalla de Spotify de las obras que más se escuchan y la cantidad de veces que se han escuchado, de Oriol Rangel (febrero 2021).

### 3.8 Rutas por explorar: nuevas sonoridades

Comenzamos esta ruta de viaje no lineal, pues como afirma William Ospina (2013) debemos “aprender a mirar la secuencia de la historia con mayor sutileza” (p.142), por senderos de familia, tertulia, radio y discos de acetato; más adelante, y con la llegada de la grabación digital, estos caminos nos condujeron a los CD’s y a la reproducción en streaming. Esto no se refiere exclusivamente a las formas de producción de sonido sino, como se afirmó antes, también a su distribución y consumo. Así mismo, tratamos el tema de los escenarios, que igualmente, variaron y se diversificaron: salas de casa, clubes, radioteatros, estudios de grabación, concursos y teatros. En sus inicios la recreación de los formatos de piano y cordófonos en agrupaciones representaba un espacio musical sin remuneración económica, luego se anclaron a la actividad radial o a la grabación de discos, es decir, a una actividad regular remunerada. Hoy en día estas agrupaciones representan una actividad alternativa, como la construcción de un grupo que puede llegar a ser, en el caso de Germán Darío Pérez, una apuesta de toda su vida. Muchas de éstas se crean en conservatorios como agrupaciones de cámara, para participar en concursos, o como laboratorios de exploración y creación; por otro camino, tenemos las agrupaciones que se originan por el hecho de preservar la tradición y tocar en familia o en tertulias, recreándose con una sonoridad por la que sienten afinidad. Las anteriores características reflejan disímiles formas de concebir los formatos desde los diferentes actores, poniendo en un ahora el pasado, su conexión con el presente y proyección al futuro; como recuerda Leonardo Acosta:

Lo inmediato, lo que acaba de suceder, la noticia sensacional, lo que está de moda o en el ‘boom’, puede ser, en mayor o menor medida, perecedero y acaso fugaz, pero su eventual validez, en última instancia, estará en dependencia de lo que sucedió antes, de sus antecedentes o raíces, si se quiere, y cualquier novedad está condenada de antemano a la intrascendencia si no forma parte orgánica de un proceso histórico y contribuye de alguna manera al mismo, es decir, si además de su brillo momentáneo no contiene en sí algún valor nutriente del pasado y al menos un vislumbre de futuro. (2007: 59)

Es así que el análisis de este formato constituye un caso referencial para examinar musical y contextualmente representaciones sobre tradición y modernidad. Se percibe en este camino la manera en la que cada nueva tecnología simboliza una generación en particular, la cual migra y origina nuevos espacios creativos; por supuesto, en este tránsito también se extinguen muchos otros. Estas migraciones, en este caso, viajan de lo análogo

a lo digital, de la afinación en Bb a C, de lo artesanal a lo industrializado, de lo oral a lo escrito, de lo familiar a lo masivo y, nuevamente a nichos. En los inicios estas agrupaciones congregaban a muchos actores, respondían a actividades comunitarias (como escuchar radio en familia), masivas y comerciales. Hoy, en cambio, los senderos de las conformaciones de piano y cordófonos son caminos pocos transitados que no albergan muchos caminantes y que conservan unos modelos muy marcados; pero quizá esto se deba al brillo de sus inicios, a que no han sido lo suficientemente explorados y a que todavía les falta mucho camino por andar.

Como se afirmó antes, los senderos no surgen de la nada, ellos tienen una historia donde convergen elementos históricos, políticos, acústicos y estéticos. Es por esto que las agrupaciones que analizamos en líneas anteriores tienen diferentes caminos; muchas de ellas han optado por recrear una estética y una sonoridad historicista y apegada al sonido original recreando los instrumentos, la instrumentación e incluso la acústica de grupos predecesores; otras, en cambio, se han alejado de esta manera de concebir los conjuntos de piano y cordófonos y han apostado por propuestas más distantes de la sonoridad de las primeras agrupaciones.

Cada conjunto gestiona estas transiciones de diferentes maneras; por ejemplo, el compositor y guitarrista brasileño Sérgio Assad, dijo recientemente (2020), en una clase hablando de componer y orquestrar para guitarra, que el icónico *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo es un paradigma de la orquestación para guitarra solista y orquesta porque mantiene un adecuado balance sonoro entre la guitarra y la masa orquestal; en contraposición a algunos conciertos, para este mismo formato, en los que el compositor flexibiliza este desbalance acústico amplificando la guitarra<sup>128</sup>. Assad, desde su experiencia como intérprete, comenta que, aunque la guitarra se pueda amplificar, le gusta mantener esa experiencia acústica que hace que el guitarrista se sienta muy cómodo.

Y es que análogo a lo que describe González (2000) en su artículo sobre el canto mediatizado, “la utilización del micrófono como medio para amplificar y proyectar la voz produjo importantes transformaciones en la forma de cantar y en nuestra propia concepción estética del canto” (pp. 31-32); este fenómeno, tal y como lo comenta González, ocurrió con la implementación de la amplificación para los instrumentos de

---

<sup>128</sup> Esto nos lleva a concebir este formato como un concierto para guitarra amplificada y orquesta.

cuerda pulsada como el tiple: el micrófono se convirtió en una extensión del instrumento y ha logrado coexistir con él creando un imaginario y unas apuestas estéticas en donde se consigue componer y producir para tiple amplificado.

Otras agrupaciones han incorporado guitarras eléctricas, pedales de distorsión, tiples electroacústicos o eléctricos con uso de pedales, sintetizadores y toda suerte de instrumentos, sonoridades y combinaciones. Experimentaciones que no tienen fronteras y que se conectan con nichos históricos y sonoridades de largo alcance que requieren unos procesos de divulgación creativos y pedagógicos; igualmente de unas performances especiales.

En los años cincuenta, las orquestas de la radio recibieron diversas influencias, la llegada de nuevos géneros musicales y la incorporación de nuevos instrumentos como la guitarra eléctrica y el órgano eléctrico, abrieron otras posibilidades en cuanto a sonoridad y repertorio. Tímidamente, estos instrumentos se incorporaron a algunas agrupaciones de música popular, la cual no fue masiva pero, poco a poco, tomó un auge imparable. [...] “La guitarra eléctrica tuvo una excelente acogida porque era una gran novedad. Era una cosa muy rara, yo creo que, no estoy equivocado, cuando digo que mi guitarra fue de las primeras que hubo aquí [...] en Colombia. Entonces no la apliqué con el sentido que se le conoce a la guitarra eléctrica, no con el estilo distorsionado; sino al contrario, buscando el sonido bello, el sonido dulce”. (León Cardona en Gil, 2009: 487-488)



Imagen 30: Jaime Llano González y León Cardona, La Voz de Colombia, s.f. En Gil 2009

Estos cambios tienen además una interacción con lo audiovisual, la tecnología de la televisión que ingresó al país en 1954, “abrió un nuevo horizonte en el campo cultural: intelectuales y artistas vieron en este medio una oportunidad para difundir sus trabajos y captar nuevas audiencias”. (Gil, 2009:490)

Lo audiovisual tiene entonces una curiosa historia desde finales del siglo XIX, ya que depende en parte de la autonomía de lo acústico como el elemento intermedial que incidirá en todas las tecnologías de la comunicación (excepto, técnicamente, en la escritura) pero que, al hacer visible un mecanismo que antes era invisible, rearticula la relación entre lo sonoro y lo visual. (Ochoa, 2011:4)

Esta nueva relación entre lo auditivo y lo visual produjo la aparición de nuevos estilos en las estéticas y en la performance. Al mismo tiempo, parafraseando a González (2000), re-espacializó y destemporalizó la práctica musical. Apareciendo así nuevas prácticas performáticas.

Como ideas de cierre podemos afirmar, como recuerda González (2000) que “La historia de la mediación tecnológica del sonido es también la historia de la modificación de los hábitos de práctica, producción y audición musical ocurridas a lo largo del siglo XX”. (p.37) y que “Como bien ha sugerido Octavio Paz, es hora de aprender que somos contemporáneos de todas las edades” (Paz en Ospina, 2013: 142). Esto sugiere, refiriéndonos a los conjuntos estudiados, que ahora tenemos toda la experiencia acumulada en las reuniones familiares, las tertulias, la radio, la industria discográfica y los escenarios alternativos. Que a estas agrupaciones la tecnología las ha transversalizado; en ellas se descubren los sonidos del pasado y del presente; además de vislumbrar un futuro siempre con renovaciones y, también, parafraseando a Ospina (2014: 114) como un bálsamo en cuyos sonidos convergen tradición, memorias y rituales.

*¿Cómo regresar a ese día cuando de la mano de  
mi padre los dos conocimos en la radio al maestro Oriol?*

Cada vez que Ruth Marulanda interpreta su piano ese día vuelve a ser memoria viva que se recrea y que suena en presente. Cada vez que una agrupación elige consciente

o inconscientemente unir el piano y los cordófonos pulsados regresan los radioteatros, las exploraciones en el estudio, todo retorna a la vida porque para mantener vivos estos senderos solo hay que seguir recorriéndolos, sólo requieren de caminantes deseosos de transitarlos.

## Conclusiones

El estudio de caso de este trabajo es el formato de piano y cordófonos pulsados: su surgimiento, consolidación, transformación y perspectivas. Hay cinco ejes que lo transversalizan y articulan: el programa radial *Antología musical de Colombia* de Rangel y las producciones discográficas: *Amanecer en Bogotá* de Spolidore, Bueno y Zapata; *Nocturnal colombiano Vol. I y II* de Rangel y su conjunto, y *Ancestro* de Germán Darío Pérez y su *Trío Nueva Colombia*. Ellos representan una ruta recorrida por el formato mencionado y ejemplifican estéticas que consolidan un modelo.

Esta tesis ofrece una guía para el análisis de un formato musical, a los intérpretes les brinda contexto y elementos musicales para realizar sus propuestas musicales, y a melómanos, coleccionistas y público en general, les brinda una mirada histórico-musical del formato de piano y cordófonos andinos pulsados y sus protagonistas.

González (2000) señala un hecho muy cierto, y es “la dependencia que poseen los géneros musicales de las prácticas performativas y de los entornos sociales donde éstas se realizan” (p.38). Lo anterior para las agrupaciones del formato de piano y cordófonos pulsados resulta fundamental. El estudio de grabación representó un espacio que moldeó la manera de arreglar y la sonoridad de estas agrupaciones. Igualmente, lo hizo la radio, pues a través de este medio de difusión, este formato terminó por representar una “música nacional” con instrumentos, géneros y sonoridades particulares. Con él se identificaron audiencias, marcó una generación de radioescuchas para los cuales fue muy importante en su vida cotidiana; con su sonoridad se han identificado músicos, productores y artistas que se han inspirado en ese modelo para construir su propio camino.

Las mediaciones de la radio y el disco proporcionaron nuevos contextos para las agrupaciones de piano y cordófonos pulsados, generando transformaciones significativas en los usos y funciones que ellas tenían, pasando de las tertulias familiares y encuentros de amigos a un público masivo. Estas mediaciones implicaron, así mismo, un puente que permitió una transición para este formato respecto a la interpretación, el performance y la audición.

La conformación de estos grupos surge de las necesidades de los pianistas por integrarse a las dinámicas de las músicas andinas (que durante muchos años se consideró como la música nacional). Esta estética de piano colombiano se ha desarrollado y ha tenido sus propios senderos a través de sus intérpretes.

Si hay un lugar en donde la categoría piano colombiano cobra sentido es en este tipo de conformaciones. Desde la relación piano-cordófonos pulsados se da una interacción de ida y vuelta entre lo académico y lo popular tradicional, diálogo que pianistas como Rangel supieron entender y lograron volcar en este instrumento conjugando la técnica y estética del piano académico con el estilo y la estética de los músicos empíricos y tradicionales.

No todas las agrupaciones en Colombia que incluyen el piano y los cordófonos pulsados corresponden a este tipo de formato. Este va más allá de un hecho organológico y tiene que ver con un sendero estético, con repertorios y apuestas conscientes por un formato específico.

En este formato queda en evidencia la premisa de que las músicas y las estéticas se adaptan a los medios de reproducción: la radio, los tornamesas, los altavoces de celulares, los audífonos. Así, resulta indisoluble la relación entre el medio (LP, CD, MP3, streaming), con la experiencia que se tiene de él, tanto para su ejecución o producción como para su audición. Aunque esto sea válido para cualquier práctica musical, para este formato, debido a su paso de las tertulias a la radio y los discos, se hace evidente que mediante su consolidación en los radioteatros y los discos, sus estéticas se fueron moldeando. Por ejemplo, en las tertulias el tiple, la bandola o la guitarra realizan el acompañamiento, mientras que en la radio o en las grabaciones discográficas, pueden hacer contracantos, melodías principales, entre diversos recursos que se expusieron a lo largo del trabajo.

El empleo acústico de este formato condiciona la ubicación espacial de los músicos lo cual ha consolidado una puesta en escena específica que se ha ido transformando con las implementaciones tecnológicas. El uso de la amplificación, del micrófono, de bandolas, tiples y guitarras electroacústicas han diversificado las puestas en escena de este formato, puesto que ya no hay un desbalance acústico; esto permite mayor libertad y nuevos desarrollos creativos. Un ejemplo agudo de lo anterior se devela en una agrupación como *Ensamble Tríptico* que hace uso de pianos electrónicos o tocan de pie en grandes escenarios.

En los conjuntos de piano y cordófonos pulsados los protagonistas no son solo los intérpretes sino también el ingeniero de sonido que funge como una especie de director; equalizándolos, balanceando su sonido, equilibrando en las consolas algunos desajustes



acústicos o resaltando solos instrumentales. Este aspecto, aunque no es exclusivo de este formato, es importante porque el desequilibrio acústico restringe la orquestación, limitaciones que se rompen con la implementación de los micrófonos y la amplificación. Funciones para las cuales son básicos los sonidistas.

El formato de piano y cordófonos pulsados no posee una estética homogénea, si bien corresponde a unos modelos iniciales, se ha ido diversificando y cada agrupación que decide apostar por estas conformaciones tiene una manera particular de transar este asunto, que no solo es organológico sino también performático y estético. Podemos afirmar con Ochoa (2011) que “la música que se crea en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas”. (p. 3)

Gracias a la figura de pianistas como Oriol Rangel y a la visibilidad que tenía en la radio; sus programas constituyen una memoria común, que le permitió condensar una sonoridad que muchos músicos y públicos han recreado y atesorado como memoria viva, que han hecho que este formato siga reviviendo en nuevas generaciones.

Contrario a la masividad y a la difusión en la radio de la obra de Rangel, la producción de Camargo, Uribe Bueno y Zapata es poco conocida; con ello podemos hacernos una idea de la incidencia que tiene un programa diario en la radio respecto a la adquisición de un disco: la primera se convierte en un hábito que forma parte de la vida cotidiana, mientras que la segunda constituye una experiencia casi personal y unitaria con la música. En la primera la escucha se vuelve evanescente y se crea un anhelo por parte del radioyente para volverla a oír, mientras que, en el disco, se puede reproducir la obra cuantas veces se quiera. Esto obedece a sus cualidades de portabilidad y reproductibilidad. Igualmente, al estar almacenada en un medio físico, se vuelve vendible, coleccionable, manipulable, transportable e intercambiable.

Se ha evidenciado poca conciencia del potencial colorístico del formato de piano y cordófonos pulsados. Esta tesis permitirá a los músicos reflexionar sobre sus propuestas musicales y, por tanto, el trabajo puede ayudar a visibilizarlo estéticamente.

Una alternativa a esa visibilidad se encuentra en los concursos y en las producciones independientes. Lo último no se desarrolló a profundidad pues no era el objetivo de la tesis. En la actualidad los concursos representan una plataforma para difundir y compartir las propuestas que generan las diferentes agrupaciones en este formato. Y aunque no se desarrolló en el cuerpo del trabajo a profundidad respecto a las producciones independientes, es importante decir que la producción de ellas y la circulación por medios virtuales se constituyen en espacios significativos para los músicos y los públicos actuales.

Un rasgo que se ha detectado es la poca reflexión que los músicos han hecho de este formato. En muchas ocasiones se asume como una organología contingente que se dio en un momento específico. Pero la realidad reconstruida, a partir de este trabajo, es que los conjuntos de piano y cordófonos pulsados corresponden a apuestas de vida: técnicas, estéticas y performáticas de diversos actores que las consolidaron y que crearon un modelo (tímbrico, de estilo, estético, de repertorio, performático y medido por la radio y el disco) para seguir proyectando su música a través de esta apuesta en el presente y hacia el futuro.

En sintonía con lo anterior, se evidencia que no se ha explorado, por ejemplo, el piano con el trío, el cuarteto o la estudiantina andina colombiana. Es por esto que este trabajo, más que ser un punto de llegada, representa una motivación para seguir reflexionando, creando y explorando con estos formatos.

Los repertorios de este formato se han escrito particularmente a través de la grabación en radio, y, más recientemente, en medios audiovisuales con un soporte guía en partitura que, generalmente, corresponde al piano. Durante el desarrollo de este trabajo queda en evidencia que la fijación en un medio, ya sea partitura, disco o producción audiovisual, va más allá de reproducir una realidad preexistente, revela formas de hacer música y, a través de ellas, crean nuevas materialidades, realidades que construyen imaginarios desde los cuales las prácticas musicales y los procesos creativos se consolidan como parte integral de una sociedad en un momento histórico determinado y, desde el cual, se generan nuevas y variadas alternativas.

Se demuestra cómo los géneros, repertorios, compositores y arreglos que integran la producción de este formato, dan cuenta de un diálogo entre lo académico, la tradición cordofonista de la región andina colombiana y los medios masivos de comunicación. Este

formato ejemplifica la relación dinámica entre tradición-renovación en los centros urbanos.

Finalmente, para describir lo que este trabajo de investigación contribuyó a mi formación, lo enuncio desde dos aspectos: el proceso y los resultados. Con referencia al proceso me aportó en la adquisición de herramientas metodológicas con las cuales será posible asumir investigaciones posteriores, también recursos de análisis crítico, capacidad de escritura y de acercamiento a elementos musicológicos; desde lo creativo, herramientas necesarias para realizar versiones que tengan un enfoque historicista o que propongan innovaciones basadas en la escucha activa y el análisis de diversas producciones para este formato; y desde lo performativo, porque al ser instrumentista he implementado estilos de los pianistas analizados para lograr una interpretación más consciente de elementos como fraseo, articulación, dinámica y demás elementos musicales. En cuanto a los resultados, logré consolidar un trabajo que aporta al estudio de las músicas de Colombia y que me abre un camino hacia la investigación musical.

## Referencias

Acosta, Leonardo (2007) *Otra visión de la música popular cubana*. La Iguana Ciega.

Adell, Joan-Elies (2004). Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea. Mesas redondas. Universitat Oberta de Catalunya. pp-100-108 Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940121.pdf>

Álvarez Azcárraga, Luis (2013). La música como instrumento de la cultura. una visión desde la teoría de medios y la evolución cultural. Revista Electrónica Razón y Palabra. [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/V84/27\\_Azcarraga\\_V84.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/V84/27_Azcarraga_V84.pdf)

Arciniegas, Germán (1991). El piano. Periódico El Tiempo. 26 de septiembre de 1991. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-160554>

Arenas Monsalve, Eliecer y Leal Mogollón, Ciro (2020) Cuando el piano era la patria: vida y obra de Oriol Rangel. [Video] Banrepublica Manizales.

Arenas Monsalve, Eliécer (2010). Texto integral escrito para el monográfico del maestro Germán Darío Pérez organizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango en noviembre de 2010. Entrada de Blog /El oído que seremos). <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2010/11/texto-para-el-monografico-del-maestro.html>

Arenas Monsalve, Eliécer (2007). La música de Germán Darío Pérez y el Trío Nueva Colombia. Entrada de Blog (El oído que seremos). 15 de diciembre de 2007. Recuperado de: <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2007/12/la-apuesta-estetica-del-trio-nueva.html>

Egberto Bermúdez Cujar (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? En: Colombia Credencial Historia N°120. Dic 1999. pp. 8-10. <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>

Egberto Bermudez Cujar (2009). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de Pelón y Marin (1908) y su contexto. En: Colombia. Ed: Universidad Nacional de Colombia N° 17. p.86-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45872>

Bernal, Guillermo (2014) *La música de nuestros ancestros*. Impresiones Angimo.

Bernal, Manuel (2020). Las tres semanas de la bandola en Bogotá: Diego Estrada, Fernando León, Ernesto Sánchez ¿nos faltó Jesús Zapata? [Seminario Web]. Conferencia realizada en el marco del XXVI Concierto Encuentro de cuerdas tradicionales colombianas, realizado por la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia 2020. <https://www.facebook.com/155125574576254/videos/709210260008822>

Bermúdez, Egberto (1987). *Música tradicional y popular colombiana*. Vol. 2. Bandolita. *Procultura S. A.* Bogotá, Colombia, 1987.

Blanco Velásquez, Diego Felipe (2017). *Colombia nueva: suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional] Repositorio Institucional UN. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7835/TE-20082.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Borda Carranza, Alberto (2017). Jaime Llano González. Periódico El Tiempo. 06 de noviembre 2017. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/quien-era-el-musico-antioqueno-jaime-llano-gonzalez-148636>

Byrne, David (2014). *Cómo Funciona la música*. (Viaplana, Marc, Trad.) Canudas Literatura Random House. (Original work published 2012).

Burgos Herrera, Alberto (2001). *Orquestas Italian Jazz*. s.i. <https://qdoc.tips/orquestas-italian-jazz-pdf-free.html>

Burgos Herrera, Alberto (2000). *Antioquia Bailaba Así*. Editorial Lealón.

Butler, Judith (2011) *Your Behavior Creates Your Gender*. (Tu comportamiento crea tu género). Big Think. <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

Cáceres Cortés, Henry José & Cáceres Ramón, Henry Julián. (2019). Diacronía sobre el fenómeno Big-Band en Colombia. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*, 14(26). <https://doi.org/10.14483/21450706.15008>

Cañardo, Marina (2017) *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Gourmet Musical Ediciones.

Chávez Candia Jesús Antonio (2017). *El radioteatro en Colombia (1935-1975)* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia] Repositorio Institucional UN. <http://bdigital.unal.edu.co/63748/1/El%20radioteatro%20en%20Colombia%201935-1975%2C%20Jes%20C3%BA%20Ch%20C3%A1vez.pdf>

Cortés, Jaime (1999). Emilio Murillo: Gruta Simbólica y nacionalismo musical. *Revista Credencia historia* N° 120. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/emilio-murillo-gruta-simbolica-y-nacionalismo-musical>

de Aguilera, Miguel; Adell, Joan-Elies y Málaga y Barcelona, Eddy Borges (2010). Apropiedades imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos. *Comunicar* 34, XVII. *Revista Científica de Educomunicación*. pp:35-44. [file:///C:/Users/crist/Downloads/10.3916\\_C34-2010-02-03.pdf](file:///C:/Users/crist/Downloads/10.3916_C34-2010-02-03.pdf)

de Dios Cuartas, Marco Antonio Juan; Herradón Cueto, David; Espiga Méndez, Pablo y Llorens Martín, Ana (2019). *Sonic Visualiser*. Tutorial de iniciación. Madrid: Universidad Complutense. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1584-2019-09-11-Tutorial%20Sonic%20Visualiser.pdf>

Eno, Brian (2004)

Ensamble Tríptico. [Entrada de blog]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/ensamble-triptico-conciertos-16-semana-alac>

Finnegan, Ruth (2007) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. (2.<sup>a</sup> ed.) Ed: Wesleyan University Press.

Finnegan, Ruth (2003). Música y participación. *Revista TRANS N 7* (2003). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>

Finnegan, Ruth (2001) Senderos de la vida urbana. Capítulo de libro de Francisco Cruces Villalobos (coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Ed. Trotta.

Forero Valderrama, Fabian (2019) Entrevista realizada para este proyecto.

Frith, Simon (2000) Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain. *Popular Music*, Vol. 19, No. 3 (Oct., 2000), pp. 387-393

Frith, Simon (1986) Art versus technology: the strange case of popular music. revista *Media, Culture and Society* (SAGE, Londres, Beverly Has and Nueva Delhi; vol. 8, núm. 3 (1986), pp. 263-279)

Gil Araque, Fernando (2019) Entrevista realizada para la tesis.

Gil Araque, Fernando (2013) *Música de cámara de compositores colombianos V. Jorge Camargo Spolidore 1912-1974*. Universidad EAFIT.

Gil Araque, Fernando (2013) *La crónica y la crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Luis Miguel de Zulategui y Rafael Vega Bustamante. Universidad EAFIT.

Gil Araque, Fernando (2009) *La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]

Gómez, Teresita (2020). Remembranzas del piano en Colombia. Teresita Gómez. Primer aniversario Colompiano. [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=6TEJHTXleAo>

González Arévalo, Gladys (2013) *Pedro Morales Pino, su pentagrama en el piano. En Pedro Morales Pino: Obra para piano*. Ministerio de Cultura.

Gómez Aristizábal Alberto (1998) Centenario de un compositor colombiano. Efraín Orozco, un andariego. Periódico El Tiempo <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-796331>

González, Juan Pablo. (2011). Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena. *Arbor*, 187(751), 937-946. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>

González, Juan Pablo (2000) El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Revista musical chilena*. Julio-Diciembre. 2000. N° 194. pp. 26-40. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12580/12885>

González, Juan Pablo (1996) Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*. ArLO L, Enero-Junio, 1996, N°2 185, pp. 25-37 <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13833/14112>

Grove music online. Diccionario de música online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Guerrero, Juliana (2016). La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2970/297048612010>

Guerrero, Juliana. (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. 35. 51-66. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1167/1145>

Hozzman, Edgar (2019) Emisora Nueva Granada, cuna de la radio espectáculo. [Entrada de Blog]. Cápsulas. Recuperado de: <https://capsulas.com.co/emisora-nueva-granada-cuna-de-la-radio-espectaculo/>

Heno, Felipe (2019). Entrevista realizada para este proyecto

Hermosa Melo, Javier Darío (2017) Luis Uribe Bueno y la Italian Jazz Orquesta en la colección sonora Antonio Cuéllar: digitalización, catalogación y transcripción. [Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de caldas]. Repositorio institucional Universidad distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/23122>

Hernández Noreña, Sebastián (2016) Oriol Rangel: Una vida musical de profunda huella. Celebra la música. <https://celebralamusica.mincultura.gov.co/noticias/Paginas/Oriol-Rangel.aspx>

Hernández, Óscar (2014) *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Javeriana] Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15410>

Katz, Mark (2010) *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. University of California Press.

La Libélula Dorada (s.i) Las jazz bands de los años 20: el inicio del jazz en Colombia. [Entrada de blog]. Realizada en abril 17. <https://www.libeluladorada.com/post/las-jazz-bands-de-los-anos-20-el-inicio-del-jazz-en-colombia>

Leal, Ciro. (2019) Entrevista realizada para la tesis.

León Rengifo, Fernando (2020). Remembranzas del piano en Colombia. Teresita Gómez. Primer aniversario Colompiano. [video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6TEJHTXleAo>

León Rengifo, Fernando (2019). Entrevista realizada para la tesis

León Rengifo, Fernando (2004) *¿Para ti, Colombia! Música colombiana de Rafael Antonio Aponte con versiones de Fernando León*. Editorial: Sic.

LikFang (s.i) Eusebio Ochoa. Website. [https://es.linkfang.org/wiki/Eusebio\\_Ochoa](https://es.linkfang.org/wiki/Eusebio_Ochoa)

Llano González, Jaime (2008) Entrevista para la disquera Codiscos. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tvQwX7o9WsU>

Llano González, Jaime (s.i) 100 melodías cifradas. Libro de transcripciones sin editor.

López Gil, Gustavo Adolfo (2011). ¿Música vieja, música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andinas de Colombia, transición al siglo XXI. En Colombia. *Artes, la Revista*. pp. 140-157. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24307/19857>

Marín Ramírez, María Cristina, y Tobón Restrepo, Alejandro (2020). Ruth Marulanda, un piano más allá de la memoria. *Revista Universidad de Antioquia*, (340), 114-120. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/343733>

Martínez, Pedro Nel (s.i). Pedro Nel Martínez, el maestro del tiple. En Ramírez León, Laura. Radio nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/especiales-paz/pedro-nel-martinez-maestro-del-tiple>

Marulanda Morales, Octavio (1993). Álvaro Romero Sánchez una partitura sin fin. Cali: Gobernación del departamento del Valle del Cauca, Gerencia para el desarrollo cultural, Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmusica

Marulanda, Ruth (2020) Entrevista personal realizada para la elaboración de la tesis.

Mejía, Adolfo; Rodríguez Melo Martha; Azula Cajal, María del Pilar; León Rengifo. Luis Fernando y Universidad de los Andes (Colombia). (2007). La música para piano de



Adolfo Mejía: Versiones para cuarteto de cuerdas. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Uniandes.

Miñana Blasco, Carlos (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49. [www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006)

Moncada Esquivel, Ricardo (2016) Luis Uribe Bueno, patriarca de la música colombiana. Ministerio de Cultura Colombia. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>

Mora Ángel, Fernando (2021). Entrevista personal realizada para la elaboración de la tesis.

Ocampo Vásquez, Olga Lucía y Londoño Fernández, María Eugenia (2001) 25 Músicos antioqueños siglo XX. [Tesis de grado, Universidad de Antioquia] Fondo de Investigación y documentación de Músicas Regionales

Ochoa Gautier, Ana María (2015). Silence. En Novak, David y Matt Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound*. (pp. s.i) Durham: Duke University Press. 183-192

Ochoa Gautier, Ana María (2011). El sonido y el largo siglo XXI. *Revista Número*, 51. [https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material\\_docente/bajar?id\\_material=582293](https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/bajar?id_material=582293)

Ochoa Gautier, Ana María (2006). El contradictorio siglo del sonido. *Revista Márgenes*.

Ochoa Gautier, Ana María (2001) *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. ed: Editorial Norma. Argentina.

Ochoa, Ana María y Cragolini, Alejandra (2001) *Cuadernos de Nación. Música en transición*. (2ª. Ed.). Ministerio de Cultura.

O'hara, Kenton y Brown, Barry (2006). Consuming Music Together: Introduction and Overview, en O'hara, K. & Brown, B. (Eds.). *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. (pp. 7-22). Springer

Ospina Romero, Sergio. La escucha acústica. Capítulo 3: fonógrafos ambulantes. En procesos de publicación.

Ospina, William. (2019) *Guayacanal*. Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.

Ospina. William (2014) *El dibujo secreto de América Latina*. Literatura Random House.

Ospina, William (2013) *América Mestiza*. Editorial: Mondadori.

Pelinski, Ramón (2000) Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal. pp. 152-162.

Pérez, Germán Darío (2019) Entrevista realizada para este proyecto

Perilla, Ronald (2020) Diálogo personal para la tesis.

Puerta Zuluaga, David (1988) *Los caminos del tiple*. Ediciones AMP, Damel.

Pulido Londoño, Hernando Andrés (2018). Radioescuchas y ‘música nacional’ a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia. *Historia Crítica* 67 (2018): 67-88. <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n67/0121-1617-rhc-67-00067.pdf>

Radio nacional de Colombia (2020). Los 90 años de Felipe “El Chiqui” Henao. <https://www.radionacional.co/noticia/actualidad/artistas-colombianos-historias-radio->

Radio nacional (2019). Un piano que suena en Colombia. <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/piano-rtvc-radio-nacional-colombia>

Radio Nacional (2017). Emilio Murillo, 75 años sin el apóstol de la música nacional. <https://www.radionacional.co/noticia/emilio-murillo/emilio-murillo-75-anos-sin-apostol-de-la-musica-nacional>

Radio nacional de Colombia (2017). Los 75 años de Ruth Marulanda. <https://www.radionacional.co/noticia/musica-andina/los-75-anos-de-ruth-marulanda>

Radio Nacional de Colombia (2016). Oriol Rangel en su centenario. <https://www.radionacional.co/noticia/artista-semana/oriol-rangel-su-centenario>

Ramírez, Alejandro (2019) La Rebeca: el primer monumento que tuvo Bogotá de una mujer desnuda. Conexión Capital: sistema de información pública. <https://conexioncapital.co/la-rebeca-monumento-mujer-desnuda/>

Rangel Valderrama, Carlos Mauricio (2016). Centenario del natalicio de uno de los grandes de mi país. Entrada de Facebook. 12 de agosto de 2016. Recuperado de: <https://www.facebook.com/artesuno.a/posts/protagonistas-del-patrimonio-musical-de-colombia-centenario-del-nacimiento-del-m/724237741013124/>

Revista Semana (1950). Promoción de la Emisora Nueva Granada.

Restrepo Duque, Hernán (2002) en Wade, Peter. Música, raza y nación: música tropical en Colombia. Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

Restrepo Gil, Mauricio (2012) Hernán Restrepo Duque, una biografía. (2 ed.) Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Rendón Marín, Héctor (2012). Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 – 1980. *Revista A contratiempo* N° 17 2012-01-16. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-17/articulos/jess-zapata-builes-bandolista-y-director-de-estudiantinas-radiodifusin-e-industria-discogrifica-en-me.htm>

Rendón Marín, Héctor (2019) Entrevista realizada para la tesis

Rendón Marín, Héctor (2012). Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 - 1980. Restrepo Duque Hernán. *Revista A contratiempo* N° 17. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-17/articulos/jess-zapata-builes-bandolista-y-director-de-estudiantinas-radiodifusin-e-industria-discogrifica-en-me.html>

Rendón Marín, Héctor (2009) De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980. [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.] Repositorio institucional Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2937/71695312.2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Restrepo Duque, Hernán (1958). Radiolente. Recorte de prensa. En Cano, Ana María. Entrevista. Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República. Colombia. [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3374/3465](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3374/3465)

Restrepo Gil, Mauricio (2018) Primeras grabaciones hechas en discos de 78 revoluciones en Colombia 1913-1949. *Repertorio Hist. Acad. Antioqueña de Hist. /Año 112. Número 193–2018 (pp. 181-208).* <http://35.222.189.187/revista/index.php/repertoriohistorico/article/download/34/34>

Restrepo Peláez, Alexander (2017). Luis Uribe Bueno y su incursión en la industria discográfica. *Artes la Revista* Vol. 16 Núm. 23 (2017). - Dossier: Música e industrial Culturales. pp. 124-135. Universidad de Antioquia. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337826/20793122>

Rico Salazar, Jaime (2018). Recuerdos del maestro Carlos Vieco. Portal web *Eje 21*. Eje Cafetero. 13 marzo de 2018.

Rico Salazar, Jaime (2017). Los 75 años de Ruth Marulanda en Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/noticia/musica-andina/los-75-anos-de-ruth-marulanda>

Rodríguez López y Uribe Seniors (2020). Maestro Jesús Arriola Besoita-Ormaechea. [Entrada de blog] realizada el 20 de abril de 2020. <https://rodriguezuribe.co/getperson.php?personID=I1035&tree=arbol1>

Rodríguez Vásquez, Germán (2014) *Vida y obra del maestro Carlos Vieco Ortiz, recopilación y notas*. Universidad Pontificia Bolivariana UPB.

Romano, Ana María et al (2001) Carlos Vieco Ortiz: compositor colombiano. Biblioteca virtual banco de La República. <https://web.archive.org/web/20120831121842/http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/musica/blaaaudio/compo/vieco/indice.htm>

Romero Giraldo, Valeria (s.i). Las grandes orquestas colombianas: del jazz al folklor. La libélula Dorada. Blog. [Entrada de blog] <https://www.libeluladorada.com/post/las-grandes-orquestas-colombianas-del-jazz-al-folclor>

Rondy F. Torres López, Ph.D, Profesor Asociado-Departamento de Música – Uniandes. Correo personal recibido en el mes de septiembre de 2019.

Rueda Vargas, Tomás (1938). A través de la vidriera. *Revista Cromos* volumen XLV, num. 1132. Bogotá, 6 de agosto de 1938, pág. 97. Tomado de Pedro Morales Pino obras para piano (2013) Ministerio de Cultura de Colombia

Saboya, Luis Carlos “Lucas” (2013).

Sánchez Messier, Sofía Elena (2017). Los caminos del tiple - Temporada II - 25 - Mario Martínez. Programa radial de Unradio. Bogotá 98.5, 12 de septiembre de 2017. Recuperado de: <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/travesia-por-las-musicas-colombianas/article/los-caminos-del-tiple-temporada-ii-26-mario-martinez.html>

Santamaría-Delgado, Carolina (2019). Entrevista realizada para la tesis.

Santamaría-Delgado, Carolina (2018). Tropicales y románticos: tendencias en la producción, mercado y consumo del disco en la industria discográfica de Medellín en los años sesenta. *Actas del XIII Congreso de la IASPM-AL. San Juan, Puerto Rico*. Junio de 2018. pp. 114-121. [https://drive.google.com/file/d/1v8VNHFcHb\\_kvnsVYfuap3A7IGmCR5IE5/view](https://drive.google.com/file/d/1v8VNHFcHb_kvnsVYfuap3A7IGmCR5IE5/view)

Santamaría-Delgado, Carolina (2014) *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930 – 1950*. Editorial: Pontificia Universidad Javeriana.

Señal memoria (2018). Trazos de la vida y obra musical de Oriol Rangel: La incómoda frontera entre lo “clásico” y lo “popular” se hace trizas en la labor de Oriol Rangel. <https://www.senalmemoria.co/articulos/trazos-de-la-vida-y-obra-musical-de-oriol-rangel>

Solano Vargas, Violeta (2018) La inclusión de las músicas “tradicionales” en la academia bogotana: el ejemplo de la Universidad El Bosque. (pp-115-133). *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria Bogotá, mayo de 2018*. Ed:Francisco Castillo García. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. Colombia.

Sonolux De Oro: Los Super Años 90 (1999) s.i. Fragmento en la web. Recuperado de: <https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1102813>

Soto Quintero, Natalia (s.i). La voz de la radio. [Entrada de Blog] *Palos y voces. Una mirada hacia la música andina colombiana*. <https://palosyvoces.wordpress.com/2011/10/03/la-voz-de-la-radio/>

Stamato, Vicente (2005). Días de radio. *Revista Credencial Historia* N° 186. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-186/dias-de-radio>

Theberge, Paul (2001) *Plugged in': technology and popular music*. The Cambridge Companion to Pop and Rock. Ed: Frith Simon, Straw Will, and Street John (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de: [https://www.academia.edu/29965546/Plugged\\_in\\_technology\\_and\\_popular\\_music\\_2001](https://www.academia.edu/29965546/Plugged_in_technology_and_popular_music_2001)

—

Tejada, Jesús. (2016). *Música y mediación de la tecnología en sus procesos de Aprendizaje*. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Sevilla

Tobón Restrepo, Alejandro y Moncada Batancur, Ever Armando (2017) *Duotono. Jesús Zapata Builes - Luis Uribe Bueno historia de la música viva en Antioquia (1916-2016)*. ed: Facultad De Artes Universidad De Antioquia.

Torres, Rondy (2019) Correo personal recibido en el mes de septiembre de 2019. Uniandes.

Torres, Rondy (2016). *La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo, costumbrismo y música popular*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Argentina. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1282>

Torres Sarmiento, Karenn Vanessa y Torres Sarmiento, Tannia Gisella (2016) *La huella del León vida y obra de León Cardona aportes e innovación en la música colombiana*. [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional] Repositorio institucional UPN. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1502/TE-11577.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Valderrama Juan Manuel López (2017) *Conciencia histórica y diálogo de tradiciones en la otra raya del tigre de Pedro Gómez*. – Pereira: Editorial Universidad Tecnológica de Pereira.

### **Discografía**

Bernal, Manuel J. (Sin fecha). *Recuerdos de Colombia*. Silver-Fabuloso. Sin información

Camargo Spolidore, Jorge (Sin fecha). *Jorge Camargo Spolidore y su conjunto: Amanecer en Bogotá*. Sonolux. LP 12-102. Medellín, Colombia

Camargo Spolidore, Jorge. (Sin fecha) *Jorge Camargo y Camilo Vieco: Grill Santafé*. Zeida.. Sin información

Camargo Spolidore, Jorge. (Sin fecha) *Jorge Camargo Spolidore y su conjunto: Ensalada de ritmos*. Codiscos-Zeida. LDZ-2007. Medellín, Colombia

Camargo Spolidore, Jorge. (Sin fecha) *Orquesta de Jorge Camargo Spolidore Esta es mi tierra*. Zeida. (Sin fecha). Sin información

Camargo Spolidore, Jorge y Obdulio Sánchez. (Sin fecha) *La vieja guardia en Antioquia*. Discos Aburrá. Medellín, Colombia

Colección música tradicional colombiana. (Sin fecha) *Zona Andina Vol III*. Colcultura. Colombia

Conjunto instrumental Rio Cali. (1997). *Cuando el río suena*. Midiland Studios. Cali, Colombia

Ensamble Tríptico. (2006) *Prólogo*. Triptico producciones. Bogotá, Colombia

Gómez, Teresita. (2006). *Teresita Gómez y Kafé es tres: Íntimo*. Producción independiente. Sin información

Heno, Felipe. (Sin fecha). *Felipe Heno y su conjunto. Colombia en mi piano*. Sonolux. LP-12-433. Sin información

Marulanda, Ruth. (Sin fecha). *Colombia inolvidable*. Philips. LP-842065-1. Bogotá, Colombia

Pérez Germán Darío. (2017). *Trio Nueva Colombia: Mi camino*. Hoot Windson Recordings. Universidad de Florida, Atlanta.

Pérez, Germán Darío. (2000). *Trío Nueva Colombia: Ancestro*. Productor independiente. Bogotá, Colombia

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Aires de mi tierra*. Sonolux. LP-12-444. Medellín, Colombia

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Antología musical de Colombia (Vol. I)*. Sonolux. LP-12-126. Medellín, Colombia

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Antología musical de Colombia (Vol. II)*. Sonolux. LP-12-382. Medellín, Colombia

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Época de oro de Oriol Rangel*. Codiscos de oro. LDD 50148. Medellín, Colombia

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Orquesta Oriol Rangel: Álbum de ritmos colombianos*. Shell. Sin información

Rangel, Oriol y Llano González, Jaime. (Sin fecha). *Orgullo colombiano (Vol. VI)*. A y M. Sin información

Rangel, Oriol. (Sin fecha). *Oriol Rangel: Álbum de ritmos colombianos*. Shell. Sin información

Rangel, Oriol y Llano González, Jaime. (1958). *Oriol Rangel: Álbum de ritmos colombianos Vol I*. Sonolux. Sin información

Rangel, Oriol. (1961). *Oriol Rangel y su orquesta: Álbum de ritmos colombianos Vol V*. Fuentes. Sin información

Zapata Builes, Jesús. (Sin fecha). *Estudiantina iris: Recuerdos de la patria*. Zeida. Medellín, Colombia

## Anexo A

### Breve descripción de cada obra de la producción *Amanecer en Bogotá y Ancestro*

#### 1- El marco de tu ventana (Bambuco)

Introducción con piano solo en el registro sobreagudo del instrumento (C6) — sonoridad cercana al de una cajita de música—. Este recurso es muy utilizado por Camargo Spolidore. Tiene una remembranza a la obra de Oriol Rangel dedicada a su hija, *Fita Chiquita* al final de la obra.

#### 2- Ruego (Pasillo)

La melodía principal de la canción se va intercalando entre el piano y la guitarra; éstos acompañan con contracantos y respuestas en los espacios donde no hay melodía. Hay acompañamiento con acordes y arpeggios, no se siente muy marcado el ritmo de pasillo desde el acompañamiento del piano o la guitarra, pues la base armónica y rítmica que llevan el contrabajo y el set de percusión, respectivamente, hacen este trabajo.

Esta versión ofrece una modulación al cuarto grado (D) del paralelo mayor (A) de la tonalidad inicial (Am) esto hace que se renueve el interés del oyente justo antes de terminar la pieza. Se ofrecen diferentes colores a lo largo de la obra.

#### 3- Reproche (Bambuco)

Se utiliza la misma instrumentación de las obras anteriores: piano, guitarra contrabajo y, en este caso, se percibe más el redoblante porque se toca con escobillas.

#### 4- Chatica linda (Bambuco)

Este es un bambuco emblemático de Jorge Camargo y se siente su amplio conocimiento de la obra. Entre los elementos que se destacan en esta versión encontramos un puente modulante, usando un pedal y variaciones sobre el tema principal, esto da la sensación de que se va a otra tonalidad, pero por medio de tonizaciones regresa a la tonalidad inicial de una manera muy orgánica. Se generan variaciones a la melodía como elemento que enriquece el discurso musical.

#### 5- Leonilde (Pasillo)



Aparece aquí otro instrumento de cuerdas que, aunque no es de Colombia, se asemeja al sonido de la bandola andina colombiana, es la mandolina napolitana interpretada por Zapata Builes. Es una versión lírica, emotiva y virtuosa de este pasillo. Hay un set de percusión que incluye un plato suspendido que da la sensación de ser el aplatillado de un tiple. La instrumentación es: mandolina, redoblante con entorchado, plato suspendido, contrabajo y piano: el cual tiene un uso constante de arpeggios virtuosos tipo cadencia.

#### 6- De mis montañas (Bambuco)

Aparece en este bambuco la inclusión de la flauta como instrumento melódico. La obra empieza con una introducción del piano solo, a modo de cadencia, se destaca el uso de la guitarra en dobles cuerdas y el diálogo que hay, durante toda la pieza, entre los instrumentos melódicos. El contrabajo también participa en ocasiones con la melodía principal.

#### 07- Anhelos infinito (Pasillo)

Retorna aquí el formato instrumental inicial: piano, guitarra, contrabajo y pequeño set de percusión. Se destaca de esta versión el uso de acordes complementarios entre el piano y la guitarra, pues cuando los dos hacen acordes al mismo tiempo, la guitarra está en el registro medio y el piano los propone una octava más arriba. Es el caso del acorde final. Se utiliza aquí, como en otras versiones, el recurso de intercalar las melodías entre los instrumentos melódicos para dar variedad al discurso musical.

#### 08- El Cuchipe (Torbellino)

Esta pieza posee una cadencia modulante ejecutada por el piano, éste realiza un cambio a una tonalidad lejana que no tiene acordes en común (acordes pivote) con la tonalidad de destino; al final modula solo medio tono arriba (Eb) con relación a la tonalidad inicial (D). El contrabajo toma parte también en la melodía principal al final de la obra.

#### 09- Celos (Bambuco)

En este bambuco se resalta la segunda voz que hace la guitarra en su registro medio. Se conservan muchos de los elementos descritos anteriormente. El plato suspendido anuncia los distintos momentos de la obra, particularmente la modulación al

cuarto grado de la tonalidad utilizando el acorde pivote más común para ello, el primer grado con séptima; para este caso, D7 que va a G.

Esta obra tiene un fuerte énfasis en la manera de tocar los bambucos a 3/4, donde se acentúa el tercer tiempo (pensándolo sin adelantar la armonía). Las tonizaciones utilizadas desde la composición de la obra son creativas y brindan sorpresas auditivas. Resulta novedoso lo que logra Camargo Spolidore en esta versión pues se puede escuchar una búsqueda sobre los diferentes grados de la escala por medio de tonizaciones (modulaciones de paso). El acorde final que hace la guitarra da cuenta de la exploración, desde la armonía, que propone esta producción, utilizando un acorde de (G) de Sol mayor, pero con notas agregadas, un Sol con sexta y novena o Sol trece (G13).

#### 10- Chiquipay (Juguete criollo)

En la introducción la melodía le corresponde al piano, le sigue el contrabajo y posteriormente la guitarra. Esta melodía está construida sobre una escala pentáfona (La menor pentatónica – La, do, re, mi, sol, la). Cuando aparece el tema de la segunda parte de Cachipay en menor, varía además el ritmo en el registro grave de la guitarra, que parece recordar un poco la introducción propuesta. El patrón rítmico planteado desde el redoblante sin entorchado está en 3/4, mientras que la melodía que hace el piano y, posteriormente el eco que hace el contrabajo, parece estar a 4/4 (lo que da una sensación de estar en otra métrica) y genera polirritmia y una sensación de polimetría. Cuando entra la guitarra, se siente más el 3/4 de todos los instrumentos; al final el piano y el contrabajo se unen al patrón rítmico propuesto al comienzo de la obra por el redoblante.

#### ***Ancestro***

1- Ancestro (Bambuco) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental *Festival Mono Núñez* 1988

Bambuco de concierto que presenta una parte A virtuosa, una parte B lenta y expresiva y una parte C que vuelve a ser veloz. Todos los bambucos de esta producción están escritos e interpretados en 6/8. El tiple tiene función de acompañamiento y aporta su color característico con su patrón rítmico-armónico. Esta versión es quizás la más difundida de este emblemático bambuco que ya hace parte del repertorio canónico de

festivales, concursos y estudiantinas. Igualmente, es muy conocida la versión para piano solo.

2- Ilusa (Danza) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental *Festival Mono Núñez* 1995

Esta danza es lírica y cantábil, utiliza un lenguaje jazzístico tanto por su armonía como por su fraseo. Algo para destacar es el uso del arco en el contrabajo, con lo cual se producen otros colores al mezclarse con lo pulsado del tiple y del piano. Hace uso de patrones de acompañamiento poco convencionales que generan una polirritmia en la última parte B.

Patrón rítmico de acompañamiento  
parte B

Imagen 31: Fragmento de *Ilusa*. Elaboración propia.

3- Revelación cósmica (Bambuco)

Esta obra comienza con una introducción en piano solo, tipo *promenade*. El tiple y la mano izquierda del piano van en bloque durante la obra. El contrabajo acompaña las frases melódicas del piano con un patrón estable de negras con puntillo.

Imagen 32: Fragmento del contrabajo, *Revelación cósmica*. Elaboración propia.

#### 4- Muchas lágrimas (Danza)

Obra para piano solo de carácter expresivo. Su sonoridad evoca algunas composiciones para piano de Erick Satie.

5- Después de todo (Guabina) Primer puesto modalidad obra inédita *Concurso de composición Neiva 1994*

Introducción con piano solo; en las secciones posteriores entran piano y tiple con un rol melódico y acompañante respectivamente. Predomina el uso de acordes en la primera posición del tiple



Imagen 33: Ejemplo de escritura en el tiple, *Después de todo*. Elaboración propia.

6- Minimito (Bambuco) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental concurso *Instituto distrital de cultura y turismo 1995*

La obra hace uso de diferentes tipos de patrones de acompañamiento de bambuco desde el tiple, combinando apagados y aplatillados. El acompañamiento de éste va muy en sintonía con lo que el piano propone, tanto en la mano izquierda como en la melodía.

Patrón 1

Patrón 2

Patrón 3

Patrón 4 con apagados

Patrón 5

Imagen 34: Ejemplo de patrones rítmicos de acompañamiento en el tiple, *Minimito*. Elaboración propia.

### 07- Intermedio

Pieza para piano solo; en esta obra en particular, cambia el sonido del piano. Esto sucede porque, como lo indica el librito, las seis primeras obras fueron grabadas con un piano *Kawai* de  $\frac{3}{4}$  de cola y de la siete a la trece con un piano *Steinway & Sons* y en distintas salas. La sonoridad de esta pieza es cercana a la de la *Catedral sumergida* de Debussy o a obras para piano de Satie. Una particularidad es el uso de segundas menores en el acompañamiento.

08- Locuras (Bambuco) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental  
*Concurso de composición Neiva 1987*

Su título es sugestivo y describe el carácter de la obra. Este bambuco emplea movimientos contrastantes: lento y rápido; tiene ideas similares a las de *Garrapatica* (otra obra muy representativa de Germán Darío Pérez). Melódicamente, presenta el uso recurrente de apoyaturas y retardos, tiene una melodía sincopada. El tiple tiene un color metálico.

09- Garrapatica (Bambuco) Mención de honor *Festival Mono Núñez 1992*

Esta composición de Pérez, al igual que *Ancestro*, es bien reconocida. El piano, el tiple y el contrabajo tienen roles melódico-rítmico, rítmico y de soporte armónico, respectivamente. El papel del tiple se subraya por su la variedad que presenta: acompaña con arpeggios la parte A (lenta), acordes en plaquet (bloque) y acompañamiento tradicional; tiene pequeños fragmentos de contracantos melódicos.



Imagen 35: Ejemplo de variante rítmica del bambuco en el tiple. *Garrapatica*.  
Elaboración propia.

### 10- Atardecer (Pasillo)

Pasillo con partes lentas y rápidas y armonía cercana al bolero. La parte rápida tiene un estilo parecido a los pasillos de Emilio Murillo. El tiple hace algunas segundas voces a la melodía que lleva el piano, en momentos específicos y, dobla la melodía en otros, generando sonoridades y texturas diferentes a cuando está acompañando con ritmo.

Se incluye en una de las partes un patrón rítmico similar al del joropo; esto es justo hacia la parte final, donde la obra se ritarda y llega al movimiento lento.

11- Pa' Juancho (Bambuco) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental  
*Concurso de composición Neiva 1989*

Hace una introducción de piano solo (recurso muy característico en las versiones de obras para estas agrupaciones de cámara). El tiple y el contrabajo realizan un acompañamiento ritmo-armónico y tienen algunos cortes. Utiliza el recurso de eco de la melodía en la reexposición de la parte A. Los patrones de acompañamiento del tiple, van muy ligados a la melodía, se puede sentir el silencio que hacen todos los instrumentos en momentos específicos.

12- Un bambuco muy cortico para mi amiga que toca el clarinete (Bambuco) Primer puesto modalidad obra inédita instrumental  
*Concurso de composición Neiva 1993*

Empieza el piano solo; cuando entra el tiple no lo hace haciendo armonía, sino que hace una segunda voz contrapuntística, utiliza del recurso del trémolo y posteriormente toma la melodía en una parte completa, es la primera vez que pasa esto en la producción. Después de este momento vuelve a su rol habitual. Esta obra propone un buen porcentaje de cortes en bloque que ayudan a observar el trabajo camerístico realizado desde el montaje.

13- Allí no más (Bambuco)

Es un bambuco veloz. El tiple es utilizado como instrumento acompañante, salvo por una parte en la que hace una segunda voz a la melodía. El piano es interpretado en el registro central y agudo.

Anexo B

# LEONILDE

(Pasillo)

Pedro Morales Pino

Tomado de versión de:  
Jorge Camargo Spolidore y  
Jesús Zapata Builes

Trans: William Posada

Score

Tempo libre.  
Muy expresivo.  
Intro.

Mandolina

Piano

Contrabajo

Mdn.

Pno.

Cb.

A

$\text{♩} = 90$

*rit.*

*pizz.*

## LEONILDE

Mdn. 12

Pno. 12

Cb. 12

Musical score for measures 12-17. The Mdn. part is mostly rests. The Pno. part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines. The Cb. part has a steady eighth-note bass line.

Mdn. 18

Pno. 18

Cb. 18

Musical score for measures 18-23. The Mdn. part is mostly rests. The Pno. part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines. The Cb. part has a steady eighth-note bass line.

Mdn. 24

Pno. 24

Cb. 24

A'

Musical score for measures 24-29. The Mdn. part has a melodic line starting at measure 24. The Pno. part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines. The Cb. part has a steady eighth-note bass line. A section marker 'A'' is present above measure 24.



## LEONILDE

Mdn.

Pno.

Cb.

Mdn.

Pno.

Cb.

**B**

*♩ = 160*

Mdn.

Pno.

Cb.

## LEONILDE

♩ = 90

Mdn. 48

Pno. 48

Cb. 48

Musical score for measures 48-53. The Mdn. part is mostly rests. The Pno. part features a complex texture with chords and moving lines. The Cb. part has a steady bass line. The tempo is marked as ♩ = 90.

Mdn. 54

Pno. 54

Cb. 54

Izq.

B'

♩ = 160

Musical score for measures 54-59. The Mdn. part has a melodic line starting at measure 54. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines. The Cb. part has a steady bass line. The tempo is marked as ♩ = 160. A box labeled 'B'' is above the Mdn. part at measure 56. A label 'Izq.' is above the Pno. part at measure 54.

Mdn. 60

Pno. 60

Cb. 60

Musical score for measures 60-65. The Mdn. part has a melodic line starting at measure 60. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines. The Cb. part has a steady bass line.

## LEONILDE

Mdn. <sup>66</sup>  $\text{♩} = 90$

Pno. <sup>66</sup>

Cb. <sup>66</sup>

Mdn. <sup>72</sup> A''

Pno. <sup>72</sup>

Cb. <sup>72</sup>

Mdn. <sup>78</sup>

Pno. <sup>78</sup>

Cb. <sup>78</sup>

## LEONILDE

C

♩ = 180

Mdn. 84

Pno. 84

Cb. 84

Mdn. 90

Pno. 90

Cb. 90

Mdn. 96

Pno. 96

Cb. 96

## LEONILDE

C'

102

Mdn.

Pno.

Cb.

108

Mdn.

Pno.

Cb.

114

$\text{♩} = 90$

Mdn.

Pno.

Cb.

8va

3

3

3

3