

AIRES FOLCLÓRICOS AL PIANO



JAMIR MAURICIO MORENO ESPINAL

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ARTES
MÚSICA – COMPOSICIÓN
MEDELLÍN
2007**

AIRES FOLCLÓRICOS AL PIANO
COMPOSICIONES PARA PIANO CON BASE EN EL FOLCLOR COLOMBIANO

Autor:
JAMIR MAURICIO MORENO ESPINAL

Monografía para optar al título de
Especialista en Artes – Música Composición

Asesor:
JAIRO ALBERTO CARDONA CHAVES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
ESPECIALIZACIÓN EN ARTES
MÚSICA – COMPOSICIÓN
MEDELLÍN
2007

***A mi esposa Diana, mi madre Luz Elena,
mi familia, mis maestros y mis alumnos.***

AGRADECIMIENTOS

El compositor agradece a:

Al maestro Jairo Cardona, por su paciencia y todos sus valiosos aportes.

Biblioteca de la Escuela profesional de Arte, por su colaboración.

Rodrigo Henao, por el excelente trabajo en la edición de partituras.

Ignacio Murillo, por iniciarme en mundo de la música.

Argemiro Moreno, por darme su genética musical.

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	
1. DEFINICIÓN Y OBJETIVOS	1
1.1 OBJETIVO GENERAL	2
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	2
2. ASPECTOS METODOLÓGICOS	3
2.1 FASES	3
2.2 CRONOGRAMAS	4
3. ANTECEDENTES	6
4. DESARROLLOS CONCEPTUALES	7
4.1 DEFINICIÓN DEL FOLCLOR E IDENTIDAD CULTURAL	7
4.2 DIVISIÓN GEOGRÁFICA DE LAS REGIONES DE COLOMBIA	11
4.3 ETNIAS FORMATIVAS Y SU INFLUENCIA	15
4.4 MESTIZAJE	19
4.5 INSTRUMENTOS DEL FOLKLORE COLOMBIANO	25
4.6 LOS RITMOS	29
4.7 LA POÉTICA MUSICAL POR IGOR STRAVINSKY	40
4.8 RESULTADOS	43
4.8.1 LAS PIEZAS	43
4.9 CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFÍA	49
ANEXO	52
PARTITURAS	68
AÑORANZA	69
BAMBUQUEANDO	71

EL BORRACHO	72
LA CUMBIARSITA	74
MI CABAÑA	78
MIS ANCESTROS	79
NOCHES DE CARNAVAL	81
OCASO EN LA LLANURA	83
PALENQUE	86
PEJCAO CON ARRÓ	89

RESUMEN

La obra creativa “Aires folclóricos al piano”, documenta el proceso de elaboración de varias composiciones para piano de nivel elemental en ejecución, que conservan la forma, la estructura y la esencia rítmica de los principales estilos musicales del folclore Colombiano. Se hizo una investigación que determinó cuáles eran los ritmos más apropiados para elaborar estas composiciones, y finalmente, se elaboraron unas partituras en medios digitales, con una breve explicación del ritmo y la zona de Colombia de la que provienen.

1. DEFINICIÓN Y OBJETIVOS

La obra creativa “Aires folclóricos al piano”, consiste en el desarrollo de una monografía de análisis de experiencias, en donde se documenta el proceso de composición de 10 piezas para piano no mayores en duración a 3 minutos cada una.

La estructura rítmica de estas composiciones tuvo su origen en los principales estilos musicales del folclore Colombiano, repartidos en sus principales zonas: Caribe, Pacífica, Andina, Orinoquia y Amazonia.

A su vez, estas composiciones se desglosaron de tal forma que sin perder la esencia rítmica sobre la cual fueron compuestas, se pueden interpretar con un nivel elemental de ejecución, para que así, los que inician estudios musicales se motiven por interpretar piezas de nuestro folclor.

Con base en la información recopilada sobre el folclor Colombiano se elaboraron las composiciones y posteriormente se editaron las partituras, con una breve reseña sobre cada ritmo y la región de donde provienen.

OBJETIVO GENERAL:

Elaborar una monografía de análisis de experiencias en donde se documente el proceso de construcción de varias composiciones musicales, basadas en los principales ritmos y estilos del folclor Colombiano, las cuales serán editadas en partituras con sus muestras sonoras.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Investigar cuáles son los principales ritmos y estilos musicales de las regiones Colombianas.
- Escoger los ritmos y estilos musicales colombianos más apropiados para un repertorio pianístico.
- Recopilar la información necesaria de los ritmos escogidos, para iniciar el proceso de composición.
- Componer las piezas musicales capturando la esencia de cada ritmo.
- Facilitar el nivel de ejecución de las composiciones, para que las puedan tocar los estudiantes de piano básico.
- Elaborar las partituras de estas composiciones con el software FINALE, para entregar un buen material gráfico del proyecto.
- Elaborar un CD que contenga las grabaciones de cada una de las composiciones.
- Incentivar el amor por nuestro folclor a través de estas composiciones, para que a su vez motiven el espíritu investigativo y creativo de los estudiantes de piano.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Las composiciones fueron elaboradas bajo el siguiente diseño metodológico.

2.1 FASES: A continuación se enunciarán las diferentes fases en las que se diseñó el plan de trabajo.

FASE I

Recopilación de la información necesaria sobre los diferentes ritmos y estilos musicales de nuestro país, para clasificar éstos en las diferentes zonas que cobijan el territorio nacional: Caribe, Andina, Pacífica, Orinoquía y Amazonia.

FASE II

Selección con el asesor de los estilos más apropiados para iniciar un proceso de creación musical que conserve al máximo sus principales características.

FASE III

Inicio del ciclo de composiciones de los aires folclóricos.

FASE IV

Edición de las partituras con la ayuda del software Finale, para dejar un buen material impreso que sirva a los estudiantes que deseen iniciar su proceso de aprendizaje con la música Colombiana.

FASE V

Grabación de las muestras sonoras de cada composición.

FASE VI

Entrega de los dos componentes del proyecto (Monografía y partituras con grabación) a la dirección del posgrado.

2.2 CRONOGRAMAS

PROYECTADO

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES							
Fecha	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
Prop. 1	2 a 30						
Prop. 2		3 a 7					
Prop. 3			1	29			
Prop. 4				18	15		
Prop. 5					23	3	
Prop. 6							8

RESULTANTE

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES							
Fecha	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
Prop. 1	5	1					
Prop. 2		19	18				
Prop. 3			1			3	
Prop. 4					9		
Prop. 5						24	7
Prop. 6							15

Inicialmente se propuso un mes para recopilar todos los datos necesarios para continuar con el proceso de composición, pero como se observa en el cronograma resultante, esta actividad se tomó tres meses, ya que poco a poco se tuvo acceso a más fuentes de información de gran valor para complementar las siguientes fases del cronograma. Esta información, al ser compartida con el asesor, generó las pautas necesarias para iniciar un proceso de depuración hasta extraer mediante un estudio de factibilidad, los ritmos más apropiados para iniciar el ciclo de composiciones. Se escogieron los 10 aires rítmicos más representativos: Vals, Danza, Guabina, Pasillo, Bambuco, Cumbia, Vallenato, Mapalé, Chandé, Joropo.

En el mes de Agosto se inició el proceso de composición con los ritmos de mayor afinidad por cercanía con el departamento de Antioquia, como el vals (El Borracho), la danza (Mi cabaña) y el bambuco (Bambuqueando). En Septiembre se continuó con el pasillo (Añoranza), la guabina (Mis Ancestros) y el joropo (Ocaso en la llanura). En Octubre comenzaron las dificultades al componer sobre los ritmos costeros, ya que están cargados de percusión y elementos muy característicos que hacen más difícil capturar la esencia; sin embargo, se trabajó con los ritmos de chandé (Noches de Carnaval) y cumbia (La Cumbiarsita). En el mes de Noviembre se abordaron los dos últimos ritmos costeros que fueron el mapalé (Palenque) y el vallenato (Pejcao con Arro).

La edición de las composiciones fue muy interesante y formativo, ya que muchos de estos ritmos carecen de partituras, debido a que se transmiten de manera verbal, sin dejar un material escrito como referencia para las futuras generaciones. Muchos de los ejemplos que se encuentran en el medio son generalmente grabaciones y escritos, en los que se enuncia la letra y en el mejor de los casos hacen mención de la forma y la tonalidad en la que fue escrita, pero no existe un compendio de partituras que ilustren la forma más apropiada para transcribir las músicas nacionales.

La última fase en la que se genera una muestra sonora de cada composición, se logró a través de un software especializado que es capaz de convertir la información digital en sonidos, con la utilización de sintetizadores virtuales.

3. ANTECEDENTES

El repertorio folclórico para piano existente en las bibliotecas de Colombia es muy escaso, y en la mayoría de los casos su nivel de dificultad es para pianistas con experiencia media o avanzada en la ejecución. Esto se debe a que muy pocas instituciones se han interesado en promover este tipo de publicaciones, y también a la falta de conciencia de algunos compositores que no preparan pedagógicamente a las futuras generaciones, a través de composiciones elementales, que logren incentivar el amor por nuestra música folclórica.

El único caso que puedo mencionar como antecedente es el propuesto por la pianista y pedagoga Ruth Marulanda,¹ quien publicó con la ayuda de COLCULTURA un libro que se aproxima a la enseñanza de la música colombiana, pero con adaptaciones de melodías tradicionales ya existentes y con muy pocas composiciones. Los demás libros que se encuentran en los centros culturales son los que recopilan las obras musicales por autores, pero tampoco ofrecen una alternativa pedagógica, ya que al momento de componerlas nunca se pensó en esa posibilidad.

¹ Marulanda Salazar , Ruth. Manual Didáctico de Música Colombiana región andina: Para Piano. Bogotá: fotocomposición digital, 1989. pág. 6-32. Nació en Buga (Valle), realizó su postgrado en la Academia de Música de Viena con la Maestra Gertud Kautzky, ha sido catedrática de la Universidad Pedagógica Nacional. Posee un sinnúmero de recitales a lo largo y ancho de Colombia y sus grabaciones se reciben con la más amplia aceptación en el país y en el exterior.

4. DESARROLLOS CONCEPTUALES

El proceso de composición de un ciclo de piezas folclóricas, requiere de un apoyo teórico con fuentes muy confiables que cuenten con la suficiente experiencia y credibilidad en el medio, para poder estructurar un material acorde con la realidad sociocultural de un país.

Este sería el punto de partida para combinar la teoría con la práctica, mediante un proceso de sensibilización y asimilación de la información recopilada, para plasmarla fielmente en la producción de las obras. A continuación se expondrán los diversos ámbitos y factores que incidieron en la elaboración de las composiciones” Aires Folclóricos al Piano”.

4.1 DEFINICIÓN DEL FOLCLOR E IDENTIDAD CULTURAL

El folclor (del inglés *folklore*, y éste de *folk*, ‘pueblo’ y *lore*, ‘conocimiento’) es el cuerpo de expresión de una cultura, compuesto por cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo. También recibe este nombre el estudio de estas materias. El término «folclore» fue acuñado en 1846 por William Thoms, quien deseaba usar un término anglosajón para lo que entonces se llamaba «antigüedades populares». La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es «la comunicación artística en grupos pequeños», propuesta por el investigador de la Universidad de Pennsylvania Dan Ben-Amos.

Guillermo Abadía Morales ² en su Compendio del folklore colombiano, nos dice: La voz “Folklore”, está compuesta por dos términos: “Folk”, lo popular; “lore”, lo tradicional. En Inglaterra, la voz *lore* designó inicialmente a las canciones de cuna tradicionales; después a todas las canciones de tradición y finalmente se aplicó a todo lo tradicional. Esta tradición popular estaría constituida por todos los conocimientos del pueblo, es decir, por el saber popular. Lo que el pueblo “cree, piensa, dice y hace”. Se debe hablar de *saber popular* y no de *sabiduría popular*, ya que la sabiduría es el conocimiento de la ciencia y el arte y constituye el objeto de la Filosofía. La Filosofía como ciencia contempla teorías y doctrinas que no están dentro del área de conocimiento del pueblo, ya que éste procede por medio de prácticas que le suministran una experiencia directa y por ello no es científico sino “empírico”, palabra griega que significa, “experto”, es decir, el individuo que se guía por la experiencia y las prácticas. Por ello el sociólogo André Varagnac dice que el folklore “está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría”.

La palabra “tradición” se deriva del verbo latino “trado” que significa, *yo entrego*; es por ello, todo lo que una generación entrega a otra. Esta tradición puede ser: oral, escrita y monumental. La tradición oral (del latín *os-oris*: boca) se transmite por medio de la palabra hablada y es la más común en los fenómenos folklóricos. La escrita es la que se transmite por medio de documentos gráficos. La monumental es la que se muestra en obras físicas, templos, estatuaria, cerámicas, artesanías, etc. El folklore es la *tradición popular típica empírica y viva*”. Estas para Abadía, son las cinco características necesarias, para los sucesos folklóricos.

² Abadía Morales, Guillermo. A B C del Folklore Colombiano, Bogotá, Panamericana, 1995. Pág. 17. Folclorista, escritor y catedrático de las principales universidades musicales de Colombia, entre sus escritos y publicaciones más connotadas están: El Copleerío Colombiano (tres Culturas Editores, Bogotá, 1991), El Correo de las Brujas (tres Culturas Editores, Bogotá, 1994), Veinte estructuras de la guabina veleña y mojigangas de torbellino en cuatro departamentos colombianos (Fondo de Cultura Económica, México).

Álvaro Losada³ en su libro “Folclor colombiano”, afirma que el folclor es un estudio científico, que se ocupa del hecho cultural de un pueblo, investigando los valores tradicionales que penetran el alma popular, es conocimiento del acervo de costumbres, tradiciones, usos, mitos, creencias, y todas aquellas manifestaciones típicas, que pasan inadvertidas y que están arraigadas; estas son su haber, herencia ancestral y legado. Son vigencias típicas, modestas, sencillas, de dominio de masas populares transmitidas de generación en generación.

El ambiente folclórico de un pueblo, está formado por la diversidad de su clima, aspectos físicos y otros factores que determinan manifestaciones o características muy propias que la distinguen o diferencia de otra.

Octavio Marulanda⁴ en su libro, *El folclor de Colombia*, nos cuenta que *Identidad cultural*, es la vigencia del hombre con todos los valores de su origen, su carácter y su ubicación histórica. Es la condición que asume el hombre actuante con la individualidad que lo singulariza, en los diversos planos de su capacidad creadora, ante el panorama universal. “El proceso de la identidad de un pueblo, se realiza en dos planos, que están interrelacionados entre sí: Primero la identidad cultural que posee contenidos específicos tomados de las raíces étnicas e históricas, de las siembras vernáculas (nativas); y luego surge la identidad nacional, que involucra, a la primera, pero que extiende sus basamentos hasta los procesos socio-políticos, incluyendo el devenir geográfico”.

La identidad cultural considera al hombre como resultado de un conjunto de fenómenos particulares: origen racial, expresión espiritual, religiosa y estética. La identidad nacional ubica al hombre como un elemento celular de organismos

³ Losada Ortiz, Álvaro. Folclor Colombiano. Bogotá D.C., Ediciones S.E.M., 2005. Pág. 11-15. Musicólogo y pedagogo quien ha escrito varios libros con el apoyo del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, entre sus publicaciones más destacadas están: “Competencias básicas aplicadas al aula”.

⁴ Marulanda Morales, Octavio. “El Folclor de Colombia - Práctica de la identidad Cultural”, Bogotá, Arte Estudio Editores, 1984. Pág. 13. Folclorólogo que nació el 7 de Octubre de 1921, entre sus obras más destacadas están: “Folclor y cultura general”, “La historia de un hombre que se convirtió en símbolo”, “Teatro sin máscara”, “Las rondas y los juegos infantiles – Folclor y educación”, “La aldea de Santa Fe de Bogotá – Una leyenda olvidada”, entre otros. Falleció en Bogotá el 11 de Febrero de 1997.

institucionales, cuya dinámica está pautada por el transcurrir de la historia: grupos humanos, migraciones, organizaciones políticas, tipos de gobierno, sistemas de mando, formas económicas, estratos productivos, asentamientos humanos, etc. Debido a que en nuestro país la cultura ha sido una cuestión accesoria y circunstancial del Estado, cuyo destino errático y marginal la ha dejado expuesta permanentemente al ataque de influencias extranjeras y de las deformaciones cosmopolitas y de que nuestra mentalidad *colonial*, acostumbrada a subordinarse ante el más fuerte, es permeable a las novedades momentáneas, a las corrientes publicitarias y a los caprichos de la civilización. En Colombia no ha existido una conciencia clara sobre lo que es la identidad cultural, no ha sido un impulso masivo de las gentes, sino más bien una tendencia cultivada por algunos patriotas, artistas, intelectuales y aficionados de lo vernáculo. Sólo ahora se crea un Ministerio de la Cultura, pero con un funcionamiento caótico, dependiente de los vaivenes políticos.

Para Marulanda, existen dos etapas fundamentales que se deben llenar para el establecimiento de una identidad cultural: Primera: Etapa de reconocimiento. Presentación de la cultura autóctona como un hecho necesario a la vida espiritual, emocional y social de nuestras gentes, no sólo desde el punto de vista informativo y cognoscitivo, sino desde el punto de mira que impone un reconocimiento de nuestros orígenes. Segunda: Etapa de Identificación. Es el principio del cambio, porque exige incorporar la cultura autóctona como ingrediente indispensable para la vida espiritual, educativa y estética del país, como un acto de renovación de las motivaciones que inducen al comportamiento comunitario”.⁵

Los planteamientos de estos grandes folcloristas deberían servir como punto de partida, para que todos los músicos investiguen a profundidad la riqueza invaluable de nuestro folclor, ya que esta información nos ayudará a mantener viva

⁵ Marulanda, Op. Cit., Pág. 14

nuestra identidad. No es coincidencia que muchos mercados intencionales de la música estén abriendo sus puertas al talento nacional, esto se debe a las condiciones geográficas de nuestro país, que logran una mezcla de culturas tan extremas, que desencadenan una gran variedad de estilos, géneros y tendencias muy creativas.

El don de la composición es algo que produce gran satisfacción porque se puede materializar el inmenso mundo de las ideas, pero también desde muy pequeño he sido un acompañante del don de la enseñanza, aquel que permite corregir en los alumnos todos los errores del proceso de formación. Estas composiciones se hacen por amor al pueblo, a todos aquellos que quieran interpretar un poco de nuestra música.

4.2 DIVISIÓN GEOGRÁFICA DE LAS REGIONES DE COLOMBIA



La Región Andina de Colombia: Es la zona más poblada del país y coincide con la parte más septentrional de los Andes. Se orienta del sur-occidente al nororiente, entre Ecuador y Venezuela. Dentro del territorio de Colombia se divide en tres cordilleras, Occidental, Central y Oriental, que dan lugar a numerosos valles,

cañones, mesetas y un sistema fluvial cuyos principales ríos son el Cauca y el Magdalena.

Es imposible dejar circunscritas las regiones naturales a los límites departamentales pues, muchas veces, un departamento puede llegar a tener en su territorio jurisdicciones geográficas naturales muy diferentes inclusive a las del 80% de su territorio restante. Según eso, son *Departamentos* de la Región Andina: Nariño, Cauca y Valle del Cauca (parte central y oriental, se consideran también parte de la región pacífica), Huila, Tolima, Caquetá y Putumayo (parte occidental, se consideran normalmente parte de la región amazónica), Meta y Casanare (parte occidental, se consideran normalmente parte de los llanos orientales), Cundinamarca, Caldas, Risaralda, Quindío, Antioquia con un 20 % de su territorio en la Región Caribe; Urabá, Santander, Norte de Santander, Boyacá, Arauca (parte occidental, se considera normalmente parte de los llanos orientales), Bolívar y Córdoba (parte sur, se consideran normalmente parte de la región Caribe).

La Región Orinoquia de Colombia: También conocida como Llanos Orientales, comprende la parte norte de las llanuras orientales de Colombia. Es una región de gran actividad ganadera y de haciendas y jugó un papel preponderante en las luchas de la Independencia colombiana y venezolana de los españoles. Culturalmente está dominada por el Llanero, del cual se encuentra un paralelo en el hermano país.

Los departamentos que tienen territorio en Los Llanos colombianos son: Arauca, Casanare, Meta, Vichada; Guainía y Guaviare cuyo territorio sur pertenece a la Región Amazónica; Boyacá, Cundinamarca, Norte de Santander y Santander, que tiene la mayor parte de su territorio en la Región Andina,.

La Región Amazónica de Colombia: Comprende el 29% del territorio nacional y es la zona menos poblada del país. Hace, a su vez, parte de la Selva amazónica (Patrimonio natural de la humanidad), la más extensa zona forestal del mundo que es compartida por Venezuela, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En

consecuencia, la Región Amazónica de Colombia es la más extensa con una superficie de 348.588 km cuadrados. La Región es, además, la zona más austral del país y tiene territorios por debajo de la línea ecuatorial, en un país cuyo 80% de su territorio se encuentra en la zona boreal.

Comprende territorio de los departamentos de: Putumayo, Caquetá, Guaviare: el cual tiene un 20% de su territorio norte en la llanura, Vaupés, Guainía: el cual tiene el 40% de su territorio en la llanura Amazónica.

La Región Caribe de Colombia: Es el área continental más septentrional del país y de Suramérica; debe su nombre a los límites con el Mar Caribe. La Región Caribe colombiana se caracteriza por un relieve variado y contrastante: por una parte con una generalidad de llanura y por otra una de las mayores alturas de Suramérica: la Sierra Nevada de Santa Marta. Esto la hace rica en pisos térmicos y en variados productos comestibles. Al norte, en la Península de La Guajira, encontramos grandes desiertos en los cuales el clima es demasiado elevado. Este espacio posee pocos ríos, el más importante de ellos es el Río Ranchería que baña a la ciudad de Riohacha y a las regiones aledañas y que nace, como la mayoría de ríos de esta región, en la Sierra Nevada de Santa Marta.

Más hacia el sur encontramos su sistema montañoso más grande: la ya mencionada Sierra Nevada de Santa Marta. En ella se encuentran todos los pisos térmicos desde el cálido en los pies de las montañas, el templado en las faldas y el frío y el páramo en los grandes picos. Los ríos más importantes que de ella se derivan son el Ariguaní y el Cesar.

Siguiendo nuestro recorrido, por último encontramos la Llanura del Sinú que es una inmensa depresión con tierras planas e inundables que son aptas para la ganadería y los cultivos, en especial el algodón. Esta zona es bañada por los ríos Sinú y San Jorge, respectivamente.

Los departamentos que conforman la Región Caribe son los siguientes: La Guajira, Atlántico, Cesar, Bolívar, Córdoba, Magdalena, Sucre; Antioquia y Chocó

(presentes en el Golfo de Urabá). El Chocó es el único departamento de Colombia con costas en los dos océanos (Atlántico y Pacífico).

La Región Costa Pacífica de Colombia: Hace parte de El Chocó biogeográfico. Se encuentra ubicada al occidente y está dividida en dos grandes zonas marcadas por el Cabo Corrientes. Limitada en el Norte por la frontera con Panamá, al Sur por la frontera con Ecuador, al Oriente por la Cordillera Occidental de los Andes Colombianos y al Occidente por el Océano Pacífico del cual deriva su nombre. Es una región con una inmensa riqueza ecológica, hidrográfica, minera y forestal, en la cual se encuentran algunos parques nacionales naturales. Es además, considerada una de las regiones de mayor biodiversidad y pluviosidad del planeta, con precipitaciones del orden de los 4.000 mm/anuales según el Ministerio de Minas y Energía de Colombia. Es también la tierra principal de la cultura afro-colombiana y de numerosas tribus indo americanas que fueron denominados "*chocoes*" por los españoles al momento de la Conquista, aunque el término incluye familias lingüísticas de diferente origen. El litoral pone a Colombia de frente al Océano más grande del mundo y con ello un campo de encuentro internacional vital para su desarrollo.

Los siguientes son los departamentos que tienen territorio en la Región Pacífica: Departamento del Chocó, único departamento cuyo territorio está 90% dentro de la Región. Al norte tiene una parte en el Golfo de Urabá que lo ubica en la Región Caribe (el único departamento colombiano con costas en los dos océanos) y al occidente toca las estribaciones de la Cordillera Occidental en los Departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

La Región Insular de Colombia: Está compuesta de todas aquellas islas colombianas alejadas de las costas continentales, como el del Archipiélago de San Andrés y Providencia en el Océano Atlántico y la Isla de Malpelo en el Océano Pacífico. En ella no se cuentan las islas fluviales como las de lagos y ríos, sus subregiones son las siguientes: Archipiélago de San Andrés y Providencia en el Mar Caribe con una extensión de 52,2 km², La Gorgona, sistema de islas

conformado por Gorgona, Gorgonilla y otros tres islotes, ubicadas en el Océano Pacífico y pertenecientes al Departamento del Cauca con un total de 49.200 hectáreas. Se encuentra allí el Parque Nacional Natural La Gorgona.

Malpelo, islote de origen volcánico en el Océano Pacífico bajo la jurisdicción del Departamento del Valle del Cauca. Otros grupos de islas: Archipiélago de San Bernardo (Golfo de Morrosquillo), Islas del Rosario, Isla Fuerte, Isla Barú, Isla Tortuguilla e Isla Tierra Bomba.

4.3 ETNIAS FORMATIVAS Y SU INFLUENCIA

Influencia de los Españoles: Las expediciones españolas fueron regimientos de hombres de diferentes clases sociales y niveles de cultura, que luego de los prolongados viajes, encuentros sangrientos y pasajeras alianzas con los aborígenes, se dieron a la tarea de tener relaciones con las mujeres indígenas; esta situación se presentó debido a que los españoles no enviaron al principio familias, matrimonios o mujeres en sus expediciones. Con la creación de los centros coloniales y el éxito de las grandes haciendas, la mezcla entre españoles e indígenas en el nivel popular aumentó y se difundió, pero no dejó de ser una situación de desventaja y vergüenza para los nacidos de estas uniones, a los cuales despectivamente se los llamaba "mestizos", que no gozaron de libertades o buenas garantías sociales.

Pero esta mezcla no fue sólo de razas; recordemos que los aborígenes colombianos y los españoles tenían su propio idioma, religión, danzas, instrumentos musicales, artes y principios morales que comenzaron a influirse mutuamente para originar una cultura mestiza. En su proceso de colonización y difusión cultural los españoles transmitieron sus cantos, danzas, aires musicales e instrumentos en todas sus colonias de ultramar. En las tertulias y fiestas de la aristocracia colonial en las veladas de las huestes conquistadoras, en las fiestas

de diversión popular, en las haciendas y en las nacientes urbes coloniales, se conocieron los aires españoles. Una música con mezcla de alegría flamenca y andaluza, con la melancolía y cadencia castellanas y el misterio sonoro de la arábiga.

Según el doctor Javier Ocampo⁶ el aporte español penetró en Colombia en los siglos XVI-XVII y XVIII. En el siglo XVI se caracterizó la canción acompañada en la vihuela y en la guitarra. En el siglo XVII fue popular la danza del ballo (aparece como supervivencia en el baile del tres del altiplano cundiboyasense). En el Chocó aparece como supervivencia la jota, donde se ejecuta con flauta, cununos, bombo y guasá. A principios del siglo XIX se habla del bambuco como baile criollo nacional.

Instrumentos musicales: los españoles introdujeron la guitarra, la bandola, el requinto, el tiple y demás variantes instrumentales de cuerda. También introdujeron la chirimía, especie tosca de oboe. En la época colonial en el siglo XIX las chirimías acompañaron las procesiones y coros de los templos. Los chirimeros eran a manera de heraldos que encabezaban los cortejos procesionales en las ceremonias religiosas y fiestas pueblerinas. Supervivencias de las chirimías se encuentran en Chocó, especialmente en las procesiones y desfiles, así mismo en las plazas o en los cruces de las calles haciendo despertar espontáneamente el baile popular. La revolución musical que trajo los instrumentos de viento y caña en los siglos XVIII y XIX, cambió casi por completo las formas de música popular de los pueblos, los cuales fueron cambiando las chirimías y conjuntos, por pequeñas bandas de música. En Colombia se da este movimiento a finales del siglo XIX y principios del XX, entre las más famosas bandas fueron conocidas las de Guatavita, Tunja, Girardot, Espinal, Aguadas, Sonsón, Medellín, Manizales y otras.

⁶ Ocampo López, Javier. La Fiesta y el Folclor en Colombia. Bogotá: El Ancora editores 1995. Pág. 31-32. (Aguadas, Caldas, 1939) Doctor en Historia, Escritor y catedrático Universitario, ha publicado varios libros investigativos, entre ellos, "El proceso ideológico de la emancipación y las ideologías en la historia contemporánea de Colombia".

Aportes africanos: El negro africano apareció en la etnia y cultura colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Procedentes de Sudán Occidental, Costa de Guinea y el Congo, los negros africanos portadores de las culturas Yoruba y Bantú, las más generalizadas en el Nuevo Reino de Granada, poblaron las costas Atlántica y Pacífica, el Chocó, los valles del Cauca, Magdalena, Patía y sus afluentes, las zonas aledañas a las minas de Antioquia, gobernación de Popayán y otras áreas de explotación minera y agrícola. Su presencia en estas regiones influyó en la conformación étnica de la población, costumbres, magia, religión música y folclor en general.

Manuel Zapata⁷ indica que la mayoría de los negros conducidos a los centros mineros de Antioquia, Cauca y Valle, procedían del área yoruba, dada la antiquísima explotación minera de esta región. El estudio de nombre y apellidos realizado por Rogerio Velázquez nos comprueba este aserto. Pero, de igual modo, hace referencia de patronímicos bantúes en las zonas mineras. En la Costa Atlántica, desde los comienzos de la colonia, más dedicados a la agricultura y ganadería, los esclavistas pusieron mayor empeño en utilizar bantúes con experiencia en estas faenas, lo que no excluye la presencia de individuos y comunidades yorubas en el ámbito costeño."

Algunas culturas africanas se conservaron en estado puro, transmitiendo supervivencias africanas a los pueblos contemporáneos; otras se mezclaron con los indígenas y españoles, conformando nuevos elementos culturales como se observa en el Alto y Bajo Chocó. En otros casos hubo resistencia a la imposición socio cultural española, es cuando surgen los denominados palenques, con ancestrales supervivencias negras africanas.

⁷ Zapata Olivella, Manuel. *Visión sociocultural del negro en Colombia del Centro para la Investigación de la Cultura Negra en Colombia*. Bogotá: Altamir 1986, pág. 236. Nació en Lórica – Colombia en 1920. Etnólogo y escritor. Gran parte de su obra la dedicó a descubrir, ubicar y explicar el papel del 'negro' en la historia, tanto del país, como de América. Entre sus obras más connotadas están: "Pasión Vagabunda" (1949), "He visto la Noche" (1954), "El Rey de los Cimarrones" (1954), "Chambacú, Corral de Negros" (1963), "Changó, el Gran Putas" (1983), y "¡Levántate Mulato!" (1988).

La música negra es el elemento tradicional de ésta cultura que más se conservó a través del tiempo. Su carácter mágico-religioso facilitó su ajuste al nuevo entorno natural al cual fue sometido. Su mayor aporte al folclor colombiano, sin duda es el ritmo y la polirritmia, señalados hasta en el mismo gesto que hace el tamborero antes de dar un golpe en el parche. Los cantos negros se caracterizan por cierto juego de intervalos típicos, en los cuales a veces la melodía toma un giro hacia el agudo como esfuerzo inicial, y pasa al sonido grave, como reposo; en la misma forma se caracterizan por una forma modal escalística, con una sucesión regular en los sonidos.

El microtonalismo se hace presente en los giros ornamentales, como glisandos, repeticiones adornadas y otra gran variedad de ornamentos. Otras características en los cantos negros son entre otras: la forma diversa de expresar los gritos, a veces agudos y prolongados, con numerosas ondulaciones en la melodía, la forma de manifestar las cadencias y movimientos frenéticos, donde parece manifestarse el frenesí de la selva.

Argeliers León⁸ en su estudio sobre el origen africano de la música popular en América Latina, considera que generalmente los cantos negros se presentan tanto para la colectivización, como para individualización, pues es un solista quien lleva inicialmente la melodía y es un coro monofónico o polifónico, el que hace las respuestas correspondientes. La danza es otro aspecto relevante de ascendencia africana, ésta se manifiesta como factor social donde la gente expresa sus sentimientos y exhibe su habilidad ante el grupo.

⁸ León Pérez, Argeliers. Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe. Cuba: Editorial Folklore, 1974. Pág. 24-30. Musicólogo, compositor, etnólogo y pedagogo cubano nacido en la Habana en 1918, y fallecido en la Habana en 1991. Ostentaba el título de Doctor en Ciencias del Arte. Escribió gran cantidad de ensayos y libros sobre pedagogía, musicología, arte africano y la presencia de las culturas formadoras de la nación cubana entre los que se destacan: Didáctica Musical; Pedagogía Musical; Psicología de la Enseñanza de la música; El paso de elementos por el folclore de Cuba; Lecciones del Curso de Folclore; Del canto y el tiempo; Introducción al Arte Africano; y Tras las huellas de las civilizaciones negras en América Latina. Sus últimos trabajos, abordados desde la semiótica, llegan al análisis de los orígenes de la cultura como son: Para leer las firmas abakua, De paleros y firmas se trata y Por los caminos de la Musicología.

Instrumentos musicales: El tambor ocupa un lugar especial, ya que se conoció en estos territorios con un carácter esencialmente ritual. Los más importantes y reconocidos son: El cununo: registrado en el Chocó, el Lumbalú: del palenque de San Basilio, la Tambora: de Tamalameque. También encontramos el sonajero de índole mágico-religiosa, y la marimba la cual es una variación de la existente en el Congo y el Níger.

La música negra africana ha aportado numerosas supervivencias en el folclor de los litorales Caribe y Pacífico de Colombia, siendo la más influyente en las fiestas y carnavales de la sociedad colombiana contemporánea.

La inmigración africana llegó según Herskovits....(Abadia)⁹ así: Zona desértica (Senegal y Berebere principalmente), Zona del Sudán Occidental (Balanta, Bámbara, Mandinga, Biafara, Yolofo, Kambia, Baol, Bagnon y Soso), zona de la costa de Guinea (Guineo, Yoruba, Yalunka, Kalabari, Mende, Arara, Ibo, Bran, Assanti, Fanti, Benin, Edo, Popo, Ken y Bulón), zona del Congo (Angola, Congo, Bantú, Lunda y Chokwe), Nigeria y Ghana. También aparecen los Muserenges, Manikongos y Lucumíes, así como la cultura Dahomeyana. Habitaron las zonas cálidas de las costas Caribe y Pacífica, el Chocó, los grandes valles del Cauca, Magdalena, Patía y sus afluentes, zonas cercanas a las minas antioqueñas, Popayán y áreas de explotación agrícola. Su influencia va desde los estratos más bajos, en su mezcla con las demás etnias.

4.4 MESTIZAJE

Desde los primeros asentamientos españoles en 1509 un importante grupo de europeos, principalmente españoles llegó a colonizar y establecerse en el territorio de la actual Colombia. Las primeras exploraciones y asentamientos europeos

⁹ Abadía, Op. Cit., Pág. 215

estaban constituidos principalmente por hombres, lo cual dio lugar al mestizaje, más adelante y a partir del establecimiento de instituciones coloniales, se facilitaría y promovería la trasmigración de familias enteras. La conformación del pueblo colombiano, se constituye con los diversos elementos étnicos y culturales del indígena, el europeo español principalmente y el africano. Colombia es una de las naciones tri-híbridas americanas, de conformación esencialmente mestiza. Esto es fundamentalmente lo que define lo colombiano, junto a los procesos histórico-culturales que se han destruido ó fusionado, conformando los pueblos testimoniales en el presente.

La sociedad indígena es la formación primigenia que tuvo vigencia durante cientos de años, fueron pueblos asiáticos y oceánicos, según las últimas investigaciones sobre el poblamiento americano, que establecieron sus culturas y se adaptaron a este territorio. Se encuentran pueblos indígenas arcaicos y tribales, pastores y nómadas en el Amazonas, Orinoco, Caribe y Pacífico, y pueblos de cultura formativa y de comunidad compuesta, como los Quimbayas en el occidente. De cultura clásica y comunidad ampliada, aparecen los Chibchas y Taironas, los más desarrollados de los aborígenes colombianos.

En el siglo XVI penetró la sociedad española con su cultura occidental cristiana. España, sociedad en expansión, como Portugal, Francia, Inglaterra y Holanda. Liberados de ochocientos años de ocupación musulmana, poseían una cultura avanzada, con la que ejercieron su dominio colonial, estableciendo su poder político, económico y social. Difundió su cultura con la lengua, la religión, las instituciones y las tradiciones. Su dominio duró hasta el siglo XIX, cuando se crean los Estados Nacionales Americanos.

Además de los españoles, tuvieron presencia otros pueblos europeos: Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, Holanda, Portugal y algunos otros países en menor escala. El otro elemento del pueblo colombiano, el negro africano, fue traído como

esclavo para trabajos en las minas, las haciendas, la carga y el servicio doméstico. Se localizaron en las costas Atlántica y Pacífica, valles de los ríos Magdalena y Cauca y regiones diversas de las minas y las haciendas.

Este contacto socio-cultural, llevó al hibridismo racial y cultural, del cual surge un pueblo mestizo nuevo, en el ámbito histórico americano y mundial. Los diferentes grados de evolución en este contacto racial y cultural, imponen la cultura más evolucionada en su maquinaria de guerra, en nuestro caso, la española. Fue en los niveles populares donde el proceso de adaptación, alcanzó manifestaciones bien integradas. La aculturación, contacto de culturas, fue el producto de los niveles populares, o sea, de los grupos folk, creadores del folclor colombiano, a diferencia de la élite-lore.

Encontramos, en los andes colombianos la cultura mestiza, unión de español e indígena; en las costas Caribe y Pacífica y los valles interandinos, culturas mulata y zamba, negro y español y negro e indígena respectivamente; en los Llanos Orientales, mestizos e indígenas y en la Amazonía, aborígenes y mestizos. Las principales familias lingüísticas son: Chibcha, Caribe, Arawak, Huitoto, Tupi-Guaraní, Quechua, Tukano, Guahibo-Sikuani, Saliva y Puinave y otras sin clasificar, diseminadas en el territorio nacional.

Se dio entonces comienzo, por la fuerza de los hechos, al proceso de mestizaje tri-étnico, que caracteriza tan marcadamente la conformación racial de nuestro país: dominante blanco-español, campesino indígena, sobreviviente del exterminio y negro esclavo. Históricamente, la integración operó sin que el español, lograra un dominio cultural pleno y adecuado sobre la población. En algunos casos logró imposiciones culturales definitivas, como el idioma, pero en otras debió, por el contrario adoptar elementos de las razas dominadas, en un proceso que llevó al peninsular al enfrentamiento con el aborígen y el negro. Más íntimamente, la malicia indígena y la picardía negra en contraposición a la arrogancia castellana.

Al indio y al negro los unía la pobreza y la opresión. Su fusión se da en la convivencia socio-cultural. Lo contrario aconteció con el colono español cristiano, y él mismo en mestizaje con sefarditas y árabes en la península ibérica (los moros). En la sangre española bullía la mezcla de tres culturas: la refinada malicia de los hijos del desierto, la chispeante alegría de la música hispana y la musicalidad del pueblo de Israel.

Los barcos partían con el heterogéneo personal de novela picaresca en que estaban representadas todas las vertientes étnicas y religiosas de la España Imperial: cristianos nuevos, mozárabes, peninsulares, italianos, flamencos, piratas, galeotes, prófugos, soldados, clérigos, hetairas, pícaros y negros. Lenguas varias tornasoles y tintes de todos los pelambres, cargamentos sinnúmero, blasfemias, vizcainos, promiscuidad de sexo, barajas y dado, tonadas policrespas, vihuela brava y pandereta gitana....(Enciclopedia de Colombia Vol. IV Perdomo, 1977: 83).

El mestizaje presentó una jerarquización: a mayor pureza y marginamiento, mayor preservación de la cultura original. El poder lo condicionaba la Iglesia Católica; el orden era: primero los indios y después el negro. Persiguiendo al negro en nombre de la fe, prohibieron al español, la práctica de las manifestaciones de las clases dominadas. Al indio mediante las misiones resguardos y las encomiendas, se le condicionó casi hasta su extinción. Al negro se le estimuló su fecundidad (negocio hereditario) y propició relaciones extramatrimoniales, con cuanta mujer negra se prestara según el caso; de ahí que el mulato actual adquirió una mayor inclinación a los hábitos sexuales, todo esto expresado en sus músicas.

En síntesis el actual pueblo colombiano es heredero de las cualidades y defectos de las razas que entraron en su composición. Trajo el español como aporte, el sentido de la moderación, el ánimo altivo y los conocimientos; los indígenas

aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos; los negros, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas y el sentido frenético del ritmo. Los misioneros aunaron a la doctrina de Cristo, rudimentos de filología y arte. Enseñaron a los indios intérpretes algo de canto eclesiástico, para dar más solemnidad al culto, y como estos iban asimilándolo, ya sabían algunos extractos del kyrial y jaculatorias cantadas, canciones y saltas, gozos y novenas.

Inmigración:

La inmigración en Colombia siempre ha sido un poco baja en comparación con los demás países del continente. Situación que se debe a las mismas políticas heredadas desde el tiempo de la Colonia Española, con leyes que siempre desestimaban el ingreso de extranjeros al territorio, primero del Virreinato de la Nueva Granada y después de lo que sería Colombia. Paradójicamente, Venezuela, que comparte una historia común, ha sido meca de la inmigración extranjera desde los tiempos de la independencia. Aunque la Constitución de 1991 abrió el país a una mayor aceptación de inmigrantes, tanto el desestímulo histórico a la inmigración, como la actual situación política, han dado como resultado que los escasos grupos de inmigrantes se integren completamente a la población nativa del país o traten de pasar lo más desapercibidos posible; es por eso que no existen en las grandes ciudades cosas como "barrios chinos", "barrios italianos", etc. La principal excepción es la comunidad siria y libanesa de Maicao en límites con Venezuela, donde hay colegios árabes, se practica el islam y se encuentra la mezquita más grande del país (y una de las mayores en América Latina).

Grupos inmigrantes:

Árabe: Ha sido una de las principales olas migratorias a Colombia. Los árabes que comenzaron a llegar al país hacia finales del siglo XIX procedentes del Líbano, Palestina, Siria y Jordania. Como esos países estaban sometidos al Imperio Otomano, los nativos comenzaron a llamar a estos inmigrantes "turcos". Los árabes se ubicaron especialmente en la Costa Norte del país (Barranquilla,

Cartagena, Santa Marta y Maicao) y poco a poco comenzaron a llegar también al interior, con excepción de la zona paisa. Los primeros grupos eran cristianos maronitas, de manera que no hallaron difícil la integración a una nación católica. Después de 1954, con la creación del Estado de Israel y la agudización de los conflictos en el Medio Oriente, Colombia vio llegar pequeños grupos de árabes musulmanes de Palestina que se ubicaron en San Andrés y Providencia y en La Guajira.

Judío: Aunque ya desde los tiempos de la Colonia vinieron muchos judíos, los llamados entonces (sefarditas), obligados por la Corona Española a la conversión y después perseguidos por la Inquisición, que prácticamente los hizo desaparecer del virreinato, aunque algunos afirman, sin mayor veracidad, que muchos lograron ocultar su linaje, especialmente en la región paisa. Sería sólo hacia fines del siglo XIX que volverían a Colombia judíos de Palestina y Europa del Este, estos últimos asquenasis, que se ubicaron especialmente en Medellín, Bogotá y Cali.

Gitano: Llegaron desde la época colonial, a veces obligados por los españoles a embarcarse a América. Al terminar la I Guerra Mundial llegaron *kumpanias* procedentes de Europa oriental y los Balcanes, de los desintegrados imperios Austro-Húngaro y Otomano. Otros grupos arribaron durante la II Guerra Mundial procedentes de Francia y otros países invadidos por los nazis, que perseguían a gitanos y judíos.

Alemán: También en el siglo XIX llegaron alemanes al departamento de Santander sobre todo en el municipio de Zapatoca, alentados por el pionero Geo von Lengerke que explotara el comercio de la quina con Europa. Después de la Primera Guerra Mundial y mucho más con la Segunda Guerra Mundial, vendrían grupos de judíos alemanes hasta que en 1939, el gobierno emitió un decreto que prohibía su ingreso al país.

Otros grupos: Sobre los otros grupos de inmigrantes hay menos información, debido a su menor presencia y a su rápida asimilación dentro de las sociedades colombianas. Con los procesos de industrialización del país desde finales del siglo XIX, han venido a Colombia personalidades destacadas en la ingeniería, el

comercio y el arte de países como Italia, Francia, Alemania y Cuba, cuyos descendientes se encuentran en las ciudades principales del interior del país. En la Costa Norte, en cambio, se han quedado marinos de la China, Galicia y los demás países del Caribe. Con la segunda guerra mundial, llegaron varios pequeños grupos de austriacos, belgas, holandeses, suecos y serbios. También vinieron grupos de japoneses, chinos y coreanos alentados por el trabajo en los ingenios azucareros en el Valle del Cauca en los años 1940 y 1950.

Durante la Guerra Fría entraron pequeños grupos desde Rusia, que se casaban con colombianos estudiantes en ese país. Las fuertes dictaduras en Argentina y Paraguay hicieron que muchos intelectuales y artistas buscaran refugio en el país. La situación económica del Ecuador y del Perú ha hecho que muchas personas de ese país vengan como comerciantes a las principales ciudades. Para concluir esta parte, es importante destacar que todas estas pequeñas inmigraciones han sido siempre pacíficas y han contribuido mucho a la nación. Su rápida integración al país hace que Colombia sea un país en general tolerante a otras culturas básicamente porque no ha recibido grandes oleadas como alguna vez Argentina o ahora Chile y, por tanto, una vez alcanzada una mejor situación económica, social y política en Colombia, en unos 25 años, y debido a su estratégica situación geográfica, es predecible que el país se convierta en una opción atractiva para la inversión extranjera.

4.5 INSTRUMENTOS DEL FOLKLORE COLOMBIANO

Existen cuatro categorías en las que se encuentran divididos los instrumentos principales del folclor Colombiano: aerófonos, cordófonos, membranófonos, e idiófonos o autófonos.

A. Aerófonos: Producen el sonido por medio de una columna de aire.

Libres: El aire impulsado, sin caja de resonancia. El zumbador, los agujeros zumbadores, la hojita vegetal (guayabo, limón, naranjo o mandarina).

De silbato simple: El aire entra por un orificio y sale por uno ó dos orificios. Pitos vegetales y silbatos de arcilla y huesos de procedencia indígena.

De silbato compuesto: Entra el aire por un orificio especial y sale por varios según se obture. Silbatos de arcilla, el bgui-buico, el sikano (cráneo de sapo), indígenas.

De boquilla: Se soplan por una boquilla empataada en la parte superior; son de arcilla, madera y hueso. Quena, shiwaporis, atuunsa, ayushik, penanucha, kamuseut, karlbeebil, korki-kala, el köke, el tetenono, las kuisis ó suaras macho y hembra, el botuto de tierra, el miyesfjuá, uriga, kulirina, síruu, la pipana, la urisidí, la uakerrmía, el churo, el suribí, gagujai y judue, el yuruparí, el he, el ñama-cohe y el tede; todos de origen indio.

De embocadura: Boca indiferenciada, no separada del cuerpo. En general caracoles y flautas traverseras. Kuvi, la flauta gigante de los Camsá, el carisso los icos y queco dentro de las flautas. En los caracoles, el concha, el sihoo, el sineh, el churo y el cacho de toro o de venado llamado jatonés de los Inganos.

De lengüeta simple: El aire penetra por las ranuras de una lengüeta excavada en el cuerpo de la flauta. La chirimía, la caña de millo, las massí, el ontorroyoy y el toré indígenas.

De lengüeta múltiple: El aire accionado por varias lengüetas. El acordeón de botones, la dulzaina española, los yapurutús y el peduyo.

Siringas: Kuli y kamu purruí, la flauta de pan, los capadores-rerimbocue, toríbacue y pichanú. El kariso, el webo, uliapá, talásuba, sirumée, el hehéi, el peru- liro, el

siröró, el meyeskababa, el sui, el sirú, el soke, tséko, urútsa, el desa-lú, perubalí, el orébi, el nunumatá y el rondador, todos indígenas.

Ocarinas: Semejantes a la ocarína clásica, pero sin los 8 orificios y sin embocadura. El daripará y el doksará de los Yuco-motilón, hechos de tierra cocida. Gaxpi-soro de semillas, pertenecientes a Tucanos y Tunebos, los karakara de frutos secos, la mukuki de los Barasana y Guahibos hechos en cráneo de venado, el sikano de los Huitoto de cráneo de sapo.

B. Cordófonos: Instrumentos en los que el sonido se produce por vibración de una o más cuerdas, o elementos que funcionan como estas.

De pulsación: Se utilizan la uña, el plectro o las yemas de los dedos. El arpa, el tiple, el cuatro, que vienen de la guitarra de cuatro órdenes, la guitarra española y la criolla, el requinto, las bandolas llanera y andina, y el arpa llanera de origen europeo.

De percusión: El carángano de guadua.

De fricción: El carángano de vejiga.

De arco musical: El timbirimbá, el birimbao que algunos lo consideran aerófono de pulsación, el sokske o arco musical y el tarirai.

C. Membranófono: Instrumentos en los que el sonido se produce por el aire sacudido de uno o dos parches, pieles ó membranas. La piel o el cuero de diversos animales es el material con el que se construyen.

Una membrana y fondo abierto: Tambor tubular, el currulao, el mapalé, el pechiche, el tambor macho (llamador), el tambor hembra (pujador) y la pandereta española.

Una membrana y fondo cerrado: Los cununos macho y hembra y la guacherna.

Una membrana perforada: El furruco, que es una calabazo o tonel de madera con cuero de res o venado. La zambumbia, de totumo o calabaza con cuero de conejo, tatabra, chivo o cordero. El marrano ó la puerca, similar a los anteriores.

De dos membranas: Bombo o tambora, bombas, nubalé, snjanabé, el katsatí, el kut, cuchimbalé, la cache, el tondó, el tonóa y el redoblante español.

De madera: Sin parches, con madera vibrátil. Las canoas kugiu y japa de los Tatuya y Barasana y las bateas o artesas, que son instrumentos golpeados con palitos de madera o pateados, como el tambor de patear y los tambores de pies o los golpeados con palitos como el maguaré macho y hembra, el taátoré y el tambor de los Ticuna de caparazón de tortuga llamado Dyadiko.

D. Idiófonos o autófonos: Sonido producido por la vibración del cuerpo mismo del instrumento.

De choque: Las palmas de las manos, las claves costeñas, los palitos, el popóro con su sukala, la carraca (mandíbula equina) y el pico de coyongo.

De entrechoque: Las cucharas, el ñaguindall y las piedras sonoras indígenas.

De sacudimiento: Recipientes con semillas, piedras o frutos secos. Maracas y chuchos, los capachos, la ja-jauculi, el keyari, la maraca de coco, la nassi de maíz, de los Cunas, la nasa, la nyaxranu, la tani y la zira. Las chaquiras, sonajas,

ataduras a los pies como el firisai, el káapolet, el kurubeti, el bebóru, la tsakapa, el uaitu, el zha y el ye'e de los Tucano que se ata a una lanza. El quiribillo, el guasá y el guache.

De fricción: La raspa, la carraca de fricción, la guacharaca, la guacharaca de calabaza, la esterilla, la concha de armadillo, la Yakumana, la marköne, el peyúvari, el goo ó juh que son de caparazón de tortuga.

De lengüeta: La matraca.

De percusión: La marímbula, las marimbas de guadua o madera fuerte, el xilófono, y los bastones ahuecados yolomo y el weka de los indios.

4.6 LOS RITMOS

Colombia posee una gran riqueza de cantos tonadas y aires folclóricos divididos en las siguientes regiones:

Región Andina: Bambuco, Pasillo, Bunde Tolimense, Rajaleña, Danza Criolla, Sanjuanero, Guabina Veleña, Vals, Guabinas estructuradas, Sanjuanito, Torbellino, Monos.

Región Caribe: Bullerengue o Bullarengue, Cumbia, Lumbalú, Malla, Mapalé, Merengue, Paseo, Porro Palitiao (gaita), Porro tapao (puya), Puya Vallenata, Son, Vaquerías, Canto de Zafra.

Región Pacífica: Abozado, Aguabajo, Aguacorta, Aguachica, Agualarga, Alabao, Andarele o Amanecer, Arrullo o Arrolló, Bámbara negra, Berejú, Bunde, Caderona, Caramba, Contradanza chocoana, Currulao, Chigualo, Danza chocoana, jota

chocoana, Madruga, Maquerule, Mazurca chocoana, Pango o Pangora, Patacoré, Polka chocoana, Salve, Saporronó, Tigarandó, Villancico.

Región de los llanos: Galerón, Joropo, Pasaje, Seis por derecho, Seis por numeración, Seis por ocho, Seis Figuriao, Zumba-que-zumba.

A continuación se desglosarán los ritmos escogidos para el proceso de creación de los Aires Folclóricos al Piano.

El Pasillo: Es un género musical hispano americano originario de los Andes Colombianos. Se hace popular en el siglo XIX, viene del Ländler que se convierte en el vals vienés y posteriormente en el pasillo, este es un baile popular que de Colombia pasó a Ecuador y que sus figuras eran parecidas a las del "Valzer pero más ligero y saltado", luego cruzó fronteras hasta, Costa Rica y en menor medida a Venezuela. Su nombre se puede traducir como baile de pasos cortos y tiene un ritmo ágil y rápido lo que lo llevó a ser un baile de moda en su época. Existen variantes como el pasillo fiestero instrumental, que se hizo popular en las fiestas, bailes de casorios y garrotes. El pasillo lento vocal o instrumental, en el que se evocan recuerdos de amor, desamor y luto, fue muy común en las serenatas y reuniones sociales. Se ejecuta en ritmo de tres cuartos, algunos presentan similitud con el bambuco en tres cuartos. Su formato presenta la estructura andina del trío similar a la del bambuco: bandola, tiple y guitarra, y también se suele usar flauta y o clarinete, saxofón y acompañados por los instrumentos de percusión típicos de la zona. Son famosos los pasillos, Rondinella, La gata golosa y Patasdilo. Por último, es importante resaltar que la alianza entre nuestros poetas y compositores le ha dado al pasillo una alta calidad expresiva que se manifiesta de muchas formas en estos sentidos y conmovedores cantos del alma colombiana.

El Bambuco: Género musical Colombiano, catalogado como el más importante de este país, definiendo esta importancia en el hecho de ser reconocido entre los emblemas nacionales. Existen varias teorías sobre su origen. La indígena afirma que su esencia triste y melancólica, se asemeja mucho a la música chibcha; otros afirman que en el Pacífico existían unos indios llamados “bambas” que dieron origen a este ritmo. La teoría africana, expuesta por Guillermo Abadía Morales, en la que cuenta de unos instrumentos llamados bambucos, contruidos con tubos de bambú, y que parece lo une con el bambuco viejo o currulao. La teoría española, que habla sobre el origen vasco del ritmo, ya que el zortzico, ritmo traído por los vascos y que se ejecuta en cinco octavos, presenta similitud con el bambuco viejo o currulao ejecutado en cinco cuartos. Lo cierto es que el ritmo parece ser un verdadero mestizaje triétnico. Desde el siglo XIX se le menciona como aire criollo y se le considera polirrítmico, o sea en tres cuartos y en seis octavos, fórmula preferida, ya que han existido muchas polémicas para escribirlo y llevarlo a la orquesta. Se habla del bambuco caucano, lento y triste; del fiestero en los Santanderes y Tolima; del lírico, romántico en Valle y Antioquia; del campesino o anónimo, más popular. El ritmo de “caña” y las rajaleñas, parecen ser formas del bambuco. Este género musical que se expandió desde el suroccidente de Colombia (departamento del Cauca), hacia el sur (Ecuador y Perú) y hacia el nororiente (departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander), logró en menos de 50 años, convertirse en la música y danza nacional, pasando del anonimato de la música rural, a ser considerado símbolo nacional.

En cuanto a la tonalidad, los hay en mayor y menor; en los antiguos generalmente se inicia triste y lento en tono menor, y se finaliza alegremente en tono mayor. Uno de los compositores más conocido fue Pedro Morales Pino, quien con su bambuco “Cuatro preguntas”, sirvió de modelo a muchos compositores. Pero su crecimiento va más allá, pues, el bambuco llega a Centro América, las Antillas y México, principalmente debido a las giras de Pelón Santamarta por esas tierras, con su dueto “Pelón y Marín”, quien después de varios años de residencia en Yucatán,

siembra en los músicos de la península mexicana el interés por nuestro bambuco, logrando el surgimiento de una serie de conocidos bambucos mexicanos, con la forma exacta del colombiano.

El Vals: En el siglo XIX en Europa, se propagó desde Viena (Austria) la música y danza de salón llamada waltz (vals) que al llegar a nuestro país se comenzó a distinguir con el nombre de "el strauss", nombre tomado del apellido del famoso compositor de valeses Johann Strauss. Gracias a la sensibilidad artística de nuestros músicos, este aire musical se fue transformando en el "vals del país" o el "colombiano". Los valeses aclimatados y heredados del viejo continente, adquirieron carta de naturaleza en trópico con el nombre de "Valencianas", "Capuchínadas", "Strauss", etc, marcando el estilo de una época musical de fisonomía romántica.

La primera de las tres partes del ritmo del vals (tanto en la música como en el baile) tiene un fuerte pulso propulsor, seguido de dos pasos más débiles, el segundo de los cuales empuja de nuevo hacia el primero. Nació alrededor de 1800 en Europa central, y con sus rápidos giros de parejas que se sujetan como en un abrazo conmocionó a la sociedad de su tiempo.

Entre los valeses más conocidos están: Pueblito viejo de José A. Morales, Oropel de Jorge Villamil, El camino de la Vida de Héctor Ochoa, entre otros.

La Cumbia: Es el ritmo afro-colombiano por excelencia, el cual comenzó a manifestarse coreográficamente durante la importación española de esclavos, negros africanos para trabajar en las plantaciones y por ende esta era una danza de recreación y de seducción de una raza esclava oprimida y marginada en la colonia esclavista. Es un baile popular en toda Hispanoamérica que poco a poco se abre camino entre los bailes de salón latinos más demandados en salones de baile y fiestas. Apócope de cumbiamba, término que debe tener relación con la voz antillana "cumbancha", que en cuba significa jolgorio o parranda. Ambas se

derivan de la voz negra “cumbe”, danza. (Abadía)¹⁰. Entre nosotros cumbiamba designa el festival en general, para ejecutar cumbia, bullerengue, mapalé o porros. En la región caribe hay gran variedad de instrumentos que representan la cumbia clásica y la cumbia moderna. La cumbia clásica consta de instrumentos como la *kuisi sigí* (gaita macho), la *kuisi bunzí* (gaita hembra) y una maraca (*taní*) acompañadas algunas veces de las *suaras* (idénticas a las gaitas anteriores). Se trata de un aire zambo que está formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros, ésta nunca se canta, sólo danza y toque instrumental. La cumbia moderna: En la cumbia moderna se encuentran instrumentos como la caña de millo, la guacha, las maracas, el tambor llamador, el tambor alegre y tambora o bombo, todos estos instrumentos típicos del caribe. Existen variantes de la cumbia cantada como el bullerengue, mapalé, los porros, la saloma y malla.

Cumbiamba: Muchos de estos autores en sus escritos hacen diferencia entre cumbia y cumbiamba o también dicen que los negros que llegaron de África para ser esclavizados trajeron consigo sus danzas y tonadas especiales y, a medida que pasaba el tiempo, aprendieron castellano y empezaron a cantar. Actualmente cerca de los ríos colombianos donde se instalaron los Africanos en su momento resuenan el currulao y el mapalé y se baila cumbia o cumbiamba.

"Según testimonios escritos son dos las diferencias principales que existen entre la cumbia y la cumbiamba: la cumbia se toca con banda, y las bailarinas llevan velas o teas en las manos. La cumbiamba se baila con acordeón y flauta de millo y sin velas", de "Cumbia eres muy bonita".

Al parecer, la diferencia más notoria son los implementos utilizados en el rito de baile y de la instrumentación manejada. Existe también una función para cada uno de los integrantes de la banda: El músico mayor es el gaitero quien toca la gaita hembra, el segundo músico es el tamborero quien toca el tambor alegre, el tercer

¹⁰ Abadía, Op. Cit., Pág. 208

músico es el de la tambora o bombo el cual se toca con baquetas, el cuarto músico es el llamador, el quinto músico es el maraquero quien acompaña con otra flauta o gaita macho, el último es el guachero opcional.

La Danza: Era la modalidad lenta del Waltz, así como el pasillo era la variante acelerada. Al parecer provino de la *Habanera Cubana*, como ésta lo había sido de la contradanza Alemana a través de la iglesia *Country dance*, de la Francesa *contradanse* y de la Española contradanza (Abadía)¹¹. Es también conocida como Danza criolla, el ejemplo más conocido es la canción Negrita por Luís Peñas Perilla.

La Guabina: Es otra de las danzas y cantos típicos del folclor musical boyacense con ascendencia en los aires hispanos. En el siglo XIX la guabina se presenta a nivel nacional como un baile populachero y muy especial en los bailes de garrote en los campos; era muy perseguida por el clero en los púlpitos, por ser un baile agarrado o de pareja cogida. Sobre su nombre no existe definición; se habla de un pez guabina en los Llanos, y otro muy apreciado en Cuba por su carne; asimismo se ha tomado el nombre de guabina para designar a un hombre simple.

Las referencias históricas de los novelistas del siglo pasado, nos hablan de la existencia de la guabina en los finales del siglo XVIII, bailada con vueltas y el llamado gallinazo; asimismo conocemos que la bailaban los canteros y alfareros en los aguinaldos santafereños.

La segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX influye el romanticismo en las composiciones de las guabinas. Surgieron así las guabinas románticas, ingenuas y amorosas, destacando en Boyacá la famosa "GUABINA CHIQUINQUIREÑA". Esta obra fue compuesta por Alberto Urdaneta en Abril de 1925 como regalo de bodas para su hermano José Ignacio quién debía contraer

¹¹ Abadía, Op. Cit., Pág. 39

matrimonio en Chiquinquirá. Fué interpretada por primera vez el 10 de abril en Ubaté, el 12 de abril en la Basílica de Chiquinquirá con gran emoción del pueblo boyacense, que desde entonces la adoptó como su canción folclórica.

El instrumental típico para la ejecución de la guabina es el tiple y el requinto, la bandola y el chucho o guache, a veces reemplazado por la pandereta transculturada.

El Chandé: El chandé es un ritmo y una danza con grandes raíces africanas, que tiene como patrón musical a la madre Cumbia, tal como a su vez lo tienen la mayoría de los ritmos de la Costa Atlántica. Resaltamos su amplia influencia Africana, ya que es un ritmo cuya esencia se encuentra en la percusión la cual se acompaña de palmoteos y coplas. Algunos lo definen como un baile cantado cuyo origen se encuentran en los rituales sacro-mágicos y funerarios de los negros Africanos, que con el tiempo, y en virtud de los cambios culturales y el consiguiente sincretismo, fue perdiendo su carácter mítico hasta llegar a ser lo que hoy es: un canto y un baile cuyo objetivo primordial es la diversión. También es considerado un ritmo orillero, rural, que recibe diversas denominaciones de acuerdo con el énfasis que le dé el tamborero y con la región donde se ejecute. El chandé ritmo de los carnavales. Las raíces del origen del carnaval en la costa hay que rastrearlas tanto en la tradición europea traída por los españoles, como en el aporte zambaje cultural de los negros, quienes contribuyeron con sus tambores, sus ritmos, sus danzas, sus máscaras de Madera pintadas y la organización de sus cabildos con su remedo y mascarada, y los indios, los cuales aportaron su caña de millo y sus gaitas, a la vez que sus danzas alusivas a lo terrígeno. De esta forma, en el ambiente rural, surgieron matices festivos para desembocar finalmente en lo que hoy es el carnaval de Barranquilla.

El Joropo: Es un baile popular de Venezuela y Colombia, especialmente de los Llanos. Posee movimiento rápido a ritmo ternario, que incluye un vistoso zapateado y una leve referencia al vals, por lo que representa la más genuina forma expresiva entre las manifestaciones de la música colonial. Se ejecuta en pareja, utilizando numerosas figuras coreográficas, en las que se mezclan las tradiciones hispano-criollas y la aportación de los esclavos africanos. Complejo en su ejecución, es uno de los ritmos que más desconcierta a aquellos que han estudiado la música universal a escala académica y se considera uno de los bailes a manos tomadas más vistosos y ricos en movimientos básicos.

En casi toda la geografía nacional, el joropo puede observarse en sus múltiples formas de bailarlo y tocarlo. El joropo llanero, el tuyero y el oriental conforman el desglose de este pegajoso género que impacta a grandes y a pequeños. Sus instrumentos y ritmos varían de población en población, pero su pasión suele ser la misma. Algunas versiones acerca del origen de la palabra Joropo relatan que proviene de "xarop", palabra árabe que significa jarabe. Se piensa además que el joropo proviene del viejo continente, pues posee formas y maneras afines al flamenco y a otros bailes andaluces. Esta semejanza se debe a la fusión cultural que se dio en Venezuela para la época de la colonización.

Los zapateos, las rápidas vueltas y las llamativas y complicadas figuras que los joroperos o bailadores hacen, van al compás de una música que desborda vida. Una vida que entre llanos y montañas ha sido la cuna de un género conocido por todos, pero entendido por pocos. La intención que los bailadores expresan durante la ejecución del baile es el dominio general del hombre sobre la mujer. Las figuras y los zapateos le corresponde guiarlos a él, mientras que la mujer demuestra una fina habilidad para seguirlo.

Entre los instrumentos característicos del joropo se encuentran el cuatro, la bandola llanera, las maracas y el arpa llanera o central.

Existen varias modalidades del Joropo, entre ellos están: el Joropo Llanero. Se baila y toca en Barinas, Portuguesa y Apure, entre otros. Es considerado como el más recio del grupo. Se caracteriza por zapateos fuertes del hombre y escobillados muy sutiles de la mujer. Los instrumentos típicos son el cuatro, la bandola llanera o el arpa llanera y las maracas. El Joropo Tuyero o central. Se ejecuta en los llanos centrales del país. Es mucho más pausado y sus zapateos son menos fuertes, pero en el ámbito rítmico su complejidad aumenta, debido a que se superponen compases a distintos tiempos. El arpa tuyera, el cuatro y las maracas son quienes acompañan a los joroperos en cada fiesta. Y por último el Joropo Oriental. Para la celebración de la Cruz de Mayo en el oriente del país, se acostumbra tocar joropos que a diferencia de los anteriores, dan mayor espacio al movimiento de caderas. Los bailarines dibujan un círculo que va girando en contra de las agujas del reloj, haciendo figuras preestablecidas por tradición. Este joropo entra en el grupo de manifestaciones colectivas.

El Mapalé: Es un ritmo y una danza que representa el encuentro erótico entre el hombre y la mujer. Los bailarines se mueven exaltada y aceleradamente y con una gran fuerza hacen saltos, caídas, movimiento de hombros y caderas en un enfrentamiento constante entre el hombre y la mujer, siguiendo el ritmo de la música, el cual es bastante rápido.

Es un baile afro-colombiano que surgió en la Costa Caribe Colombiana gracias a la influencia cultural de los esclavos africanos traficados durante la conquista de América. Fue introducido en tiempos pretéritos a lo largo de las orillas del río Magdalena por pescadores de un teleósteo denominado mapalé. En sus orígenes la tonada estuvo asociada a la pesca y procesamiento de un pescado denominado mapalé, que era capturado en forma masiva en ciertas épocas del año por hombres y mujeres. Estos se reunían por las noches en las playas, a la luz de hachones encendidos, para procesar el pescado y celebrar el final de la jornada.

Con toques del tambor recreaban una atmósfera de espontánea e incuestionable africanía. Fue una danza de labor ejecutada en las noches y amenizada con toques de tambores yamaró y quitambre, las palmas de las manos y el canto. Con posterioridad se produjo una transformación de su temática, atribuyéndole un énfasis de regocijo con carácter sexual y asignándole la evolución frenética que hoy presenta. La coreografía actual mantiene rasgos de su esencia africana en la parafernalia, tanto en el vestuario, que es en extremo sencillo, como en la presencia del machete, instrumento de trabajo utilizado para el procesamiento del pescado. El ensamble musical consta de tambor alegre, tambor llamador, guache o maracas y tambora.

Dado que surgió en un clima bastante caluroso, y se sigue bailando así, las mujeres bailan por lo regular con vestidos cortos, ceñidos, de colores vivos y con arandelas en hombros y faldas que resaltan el movimiento. Los hombres usan pantalones pesqueros, bayetilla roja y no usan camisa, en algunos casos usan camisa blanca remangada.

El Vallenato: El vallenato o "música de acordeón" hace parte de la música folclórica de la región norte (o Caribe) de Colombia. Es el folclore colombiano que ha alcanzado más popularidad, tanto en el nivel nacional como internacional. Su nombre se deriva de la ciudad donde se dice que es mayor el arraigo de este género: Valledupar (del topónimo Valle de Upar). Como de este género se derivan algunas variaciones, a menudo también se le llama vallenato a los diferentes ritmos folclóricos y modernos similares que usan acordeón. Sin embargo, por tradición oficialmente se consideran 4 ritmos esenciales: el paseo, el merengue, la puya y el son. Estos aires han sido influenciados por ritmos caribeños y africanos que ya existían anteriormente.

También, lo que hace característico al vallenato tradicional («auténtico») es que es interpretado solamente con tres instrumentos que no requieren de amplificación

alguna: dos de percusión (la caja y la guacharaca), y el acordeón diatónico (de origen europeo) con el que se da la melodía. No obstante, en algunas ocasiones las canciones se componen o interpretan con otros instrumentos: la guitarra, la flauta, la gaita y el acordeón cromático. Por otra parte, para el vallenato comercial es común la agregación de estos instrumentos, además del bajo eléctrico y otros de percusión, como las congas y los timbales.

Cabe notar que Colombia está orgullosa de haber adoptado el acordeón diatónico y haberlo implementado para crear este género musical que ha dado algunos de los mejores expositores de la interpretación de dicho acordeón a escala mundial. Esta cultura del acordeonista (también llamado acordeonero) que exige autosuficiencia en una canción vallenata, especialmente en el aire de la puya, es tan competitiva que existen festivales dedicados a calificar la habilidad de interpretación. Estos festivales vallenatos han estimulado el avance en la profundidad del estudio musical que existe de este tipo de acordeón.

En el vallenato el modo de uso del acordeón diatónico requiere usar simultáneamente los dos lados del instrumento. Lo anterior caracteriza al acordeonero colombiano y diferencia al vallenato de los otros géneros musicales con acordeón donde generalmente se suprime o subutiliza la parte de los bajos (ejecutados con la mano izquierda). En Colombia, la forma armónica y rítmica como el acordeonero maneja los bajos es un factor relevante de calificación en los festivales vallenatos.

A pesar de existir compositores e intérpretes de vallenato tradicional («auténtico») de gran popularidad en Colombia, el «embajador» actual de esta clase de música es el cantante Carlos Vives, que la ha dado a conocer a través de algo que se podría denominar vallenato-pop. Hoy por hoy se hace una diferenciación entre el vallenato tradicional o auténtico y el son romántico o vallenato comercial, en el que se han destacado cantantes como Jorge Celedón e Iván Villazón y agrupaciones como el Binomio de Oro de América.

La Música Vallenata a llegado a diversos países del continente americano pero a llegado con más fuerza a la ciudad de Monterrey, México, la cual ha adoptado el Folklor Vallenato como una música regional, tanto que una agrupación concursó en el mismísimo Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar siendo esto un hecho histórico.

4.7 LA POÉTICA MUSICAL POR IGOR STRAVINSKY

Igor Stravisky¹² en su capítulo sobre la composición musical, afirma que vivimos en un tiempo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. Este desconocimiento de las realidades es grave en extremo, porque nos conduce infaliblemente a la transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano. En el orden musical las consecuencias son las siguientes: de un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que, personalmente, llamaría la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla, acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental, tal como veremos, luego, al estudiar la música soviética; por otro lado, como el espíritu está enfermo en sí mismo, la música de nuestro tiempo, y muy particularmente, aquella que se cree *pura*, lleva entre sí las marcas de una lacra patológica y propaga los gérmenes de un “nuevo pecado original”. El viejo pecado original fue esencialmente un pecado de conocimiento; el “nuevo pecado original”, si puede expresarse así, es desde luego, y por encima de todo, un pecado de

¹² Stavinsky, Igor . Poética Musical, Taurus, Madrid, 1989 Pág. 34-56. (17 de junio de 1882 – 6 de abril de 1971) fue un compositor ruso de música clásica, uno de los más importantes y trascendentales del siglo XX. Compuso una gran cantidad de obras clásicas abordando varios estilos como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus periodos iniciales - el llamado *período ruso* - : *El pájaro de fuego* (*L'Oiseau de feu*, 1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913).

desconocimiento, desconocimiento de la verdad y de las leyes a que da lugar, leyes que hemos llamado fundamentales.

El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo. Aún así, creo que apelando a la propia introspección, tendría algunas probabilidades de guiar a otros en ésta materia esencialmente indeterminada.

La mayor parte de los melómanos cree que lo que impulsa la imaginación creadora del compositor es cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de *inspiración*. No se piensa negar a la inspiración el papel inminente que le corresponde en la génesis que estudiamos; simplemente se pretende que no es en modo alguno condición previa del arte musical, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo.

Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador la acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún, que no será definida sino a merced de una técnica vigilante.

El hecho mismo de escribir esta obra, de poner como se dice, las manos en la masa, es inseparable el placer de la creación. En lo que aquí concierne, no se puede separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico, todos se presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía.

Tenemos un deber para con la música y es el de “inventar”. La invención supone la imaginación pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra.

Lo que debe ocuparnos aquí, no es pues, la imaginación en sí, sino más bien la imaginación creadora: la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.

La facultad de crear nunca se nos da sola, va acompañada del don de la observación. Se conoce como verdadero creador al que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor, lo conocido, lo que está en todas partes, es lo que solicita su atención. El menor accidente lo retiene y dirige su operación; si el dedo resbaló lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por una falla. Pero el accidente no se crea, se lo observa para inspirarse. Es quizá, la única cosa que nos inspira. Un compositor preludia de igual modo que un animal hurga, uno y otro hurgan porque ambos ceden a la necesidad de buscar.

Nuestro espíritu como nuestro cuerpo, requiere un ejercicio continuado, si no lo cultivamos, se atrofia. La cultura es la que coloca a gusto en la plenitud de su juego y le permite ejercitarse en su solo ejercicio. El artista se lo impone a sí mismo y termina por imponerlo a los demás: "Así es como se establece la tradición".

La tradición es cosa distinta al hábito, por excelente que sea éste, puesto que el hábito es, por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. En este sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente: "todo lo que no es tradición es plagio...".

Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia.

Brahms nació sesenta años después de Beethoven: Del uno al otro desde todo punto de vista, la distancia es grande; no se visten de la misma manera, pero

Brahms sigue la tradición de Beethoven, sin pedirle por eso ninguna prenda de su vestimenta. Porque el préstamo de un procedimiento no tiene nada que ver con la observancia de una tradición. “Se reemplaza un procedimiento: una tradición se reanuda para hacer algo nuevo.” La tradición asegura así la continuidad de la creación.

La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma límites. Cuando más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es.

Por lo que a mi me toca, siento una especie de terror cuando al ponerme a trabajar, ante la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor, si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa es entonces vana.

De todo lo dicho hemos de concluir la necesidad de dogmatizar bajo pena de no alcanzar el fin propuesto. Si estas palabras nos incomodan y parecen duras, podemos abstenernos de pronunciarlas. No por eso dejarán de encerrar el secreto de la salvación. “Es evidente –escribió Baudelaire- que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por lo contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto.”

4.8 RESULTADOS

4.8.1 LAS PIEZAS

Después de un minucioso estudio sobre los ritmos más adecuados para el proceso de creación, se definieron 10 ritmos que cobijan gran parte de todo el

territorio nacional, a continuación se expondrá el origen y el proceso musical de cada uno de ellos.

AÑORANZA: Fue compuesta en ritmo de Pasillo y tonalidad de Am, su título va profundamente ligado a una melodía con un sentimiento cargado de melancolía, que lleva al intérprete a una búsqueda constante del fraseo casi implícito. La primera parte se repite para darle paso al tema en tonalidad mayor, este destaca su aparición con una dinámica más enérgica que refresca un poco la melancolía y da sensación de libertad, luego una melodía solitaria acompañada de un arpeggio sencillo, preparan un desenlace que regresa al intérprete al sentimiento inicial.

BAMBUQUEANDO: Como su nombre lo indica fue compuesta en ritmo de Bambuco y tonalidad de G, este ritmo contiene un contratiempo que le da su característica primordial, normalmente es fácil discernirlo en instrumentos acompañantes, pero en este caso, la melodía hace parte del contratiempo acompañante y lo complementa el bajo al fundirse en una mezcla melódico-rítmica. Esta pequeña pieza rompe con las composiciones tradicionales del bambuco, porque los compositores se preocupaban por generar el acompañamiento en la mano izquierda separado de la melodía, lo que incrementa notoriamente el nivel de dificultad, y por consiguiente, se aleja de las posibilidades de los pianistas principiantes.

Esta pieza contiene una estructura sencilla (A – B – A`) en donde B refresca armónicamente la pieza cuando temporalmente se va a un Gm (paralelo menor), para concluir con una cadencia de sensación cromática.

EL BORRACHO: Esta pieza picaresca fue compuesta en ritmo de Vals y tonalidad de C, su construcción armónica y melódica se aleja de las formas tradicionales de composición, ya que se vale de recursos como el cromatismo y las notas

disonantes para generar el efecto descriptivo del título. El intérprete debe ejecutar la pieza sin seguir estrictamente la métrica, ya que esto le hace perder el efecto del movimiento irregular de un borracho al caminar. La dinámica y los fraseos propuestos forman parte integral de la pieza por lo que se debe tener especial cuidado con cada uno de estos elementos.

LA CUMBIARSITA: Fue compuesta en ritmo de Cumbia y tonalidad de Dm, sus acordes iniciales tienen implícitos los lamentos negros de la esclavitud, en ellos no es tan importante la métrica como la búsqueda del sentimiento que se eleva lentamente hasta llegar a un clímax. Luego estalla la alegría desbordante de la cumbia con una mezcla entre el bajo y los acordes melódicos que agrupan la base rítmica de los tambores, los cuales son endulzados con una melodía descendente que evoca la sensualidad de un clarinete. En la mitad de la pieza la mano derecha sostiene un contratiempo que imita el sonido del *llamador*, mientras que la izquierda hace improvisaciones rítmicas que le corresponden al *alegre*.

MI CABAÑA: Fue compuesta en ritmo de Danza y tonalidad de C, su estructura es binaria (A – A – B – B), propone una melodía muy controlada y elegante mientras en la mano izquierda se mantiene el ritmo hipnótico de la danza. La parte B desciende al relativo menor Am, luego utiliza una dominante secundaria que la lleva a descansar en la dominante para finalmente buscar la cadencia.

MIS ANCESTROS: Es una pieza compuesta en ritmo de Guabina y tonalidad de C. Comienza con una melodía acompañada de una contra-melodía en intervalos de terceras, muy característico de este estilo. La mano derecha continúa con el bajo en función de acompañamiento, trayendo al oyente la manifestación pura del ritmo de Guabina, y así sucesivamente sigue el diálogo entre melodía y

acompañamiento, para resolver con un bajo pedal en mano izquierda mientras la derecha desciende en la búsqueda del final.

El título mis ancestros surge de la realidad ya que mi padre nació en el Tolima, y fue el quien más influyó en la sensibilización de este estilo cuando estaba muy pequeño.

NOCHES DE CARNAVAL: Fue compuesta en ritmo de chandé y tonalidad de G, su nivel de dificultad radica en el ritmo atravesado de la mano izquierda, pero considero que como dicen los costeños “*es cuestión de cogerle el sabó*”. Su melodía es sencilla en la búsqueda del disfrute, por este motivo al inicio de la obra sugiero al intérprete que piense en la alegría y la euforia de una fiesta. En la segunda parte la obra se refresca pasando por el relativo menor, luego retoma nuevamente el motivo inicial para buscar el final.

OCASO EN LA LLANURA: Esta pieza fue escrita en ritmo de Joropo y tonalidad de Am, comienza con una melodía en la mano derecha que simula la sonoridad del arpa llanera, luego una melodía escrita en 6/8 hace un diálogo con amalgamas rítmicas propias del estilo, en la segunda parte la melodía busca el relativo mayor hasta descansar en la dominante, luego retorna la sensación de un arpa con tresillos en la melodía que aumentan el efecto del joropo, pero que rítmicamente incrementa el nivel de dificultad ya que confronta dos notas en mano izquierda contra tres en mano derecha, sin perder la unidad de medida o pulso.

PALENQUE: Fue compuesta en ritmo de Mapalé y tonalidad de Am. El bajo inicia con un ritmo hipnótico que imita la tambora y el alegre, luego aparecen los acordes de la mano derecha marcando los pulsos al igual que lo hacen las palmas en el Mapalé. La pieza se desarrolla con unos diálogos melódicos de estrofas y coros, hasta que la melodía comienza a ascender con florituras rítmicas que

generan una sensación de euforia y vértigo, el mismo que se produce en los bailarines cuando se mueven ágilmente. La melodía desciende en forma cromática para preparar el final.

PEJCAO CON ARRÓ: Esta pieza fue compuesta en ritmo de vallenato y tonalidad de G, inicia con una melodía solitaria acompañada de un bajo muy característico del vallenato, hay que tener especial cuidado con el bajo porque no siempre realiza las mismas figuras, ya que es característico que este improvise constantemente. Luego continúa un diálogo entre una melodía emulando un acordeón y melodías solistas con pregones. Esta obra requiere una buena intención del intérprete por agregarle energía para darle la intención de baile sugerida al inicio de la obra.

4.9 CONCLUSIONES

Nuestro país posee una gran riqueza de cantos, tonadas y aires folclóricos, que suman aproximadamente 60 según los estudios documentados por Guillermo Abadía; este valioso material lastimosamente se está convirtiendo en grabaciones, documentos y filmaciones que se archivan como referente histórico de nuestro pueblo, pero su continuidad y desarrollo se está perdiendo para las futuras generaciones, ya que no existe una conciencia clara de los jóvenes compositores por continuar enriqueciendo su música a través de la utilización de todos estos estilos nacionales. Gran culpa de esto la tienen las instituciones de formación profesional, porque encasillan la música folclórica en el género popular de bajo nivel y poca importancia, y sólo admiten como erudito lo que viene de las escuelas de composición Europeas o Norte-Americanas.

Las composiciones “Aires Folclóricos al piano” surgen de un proceso de sensibilización y arraigo por la Música Colombiana, gracias a que mis inicios musicales fueron orientados por un maestro que me enseñó a tocar la guitarra con

pasillos, bambucos, guabinas, porros entre otros. La identificación con estos géneros fue absolutamente natural y agradable, luego quise incursionar con el instrumento rey (el piano) y me impactó el darme cuenta que no podía seguir aprendiendo este instrumento con los géneros que ya tanto dominaba, sino que apareció un señor Bach, otro Beethoven, hasta que olvidé por completo mi país y mi música para ser esclavo de otras culturas. Cuando el nivel pianístico me lo permitió, me di cuenta de que sí existían compositores Colombianos con partituras que podría tocar, pero me resultaba más fácil interpretar un preludio de Chopin que desenredar una partitura de un bambuco.

Estas pequeñas piezas son el resultado de las vivencias del saber popular, ya que fueron diseñadas con la esencia rítmica y tímbrica de cada uno de los géneros escogidos, para darle la oportunidad a los principiantes en piano a que interpreten la música de nuestro país, y a su vez, para motivarlos a que continúen con el rescate de nuestro folclor mediante procesos de creación.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Instituto Colombiano de Cultura. Editorial Panamericana Bogotá. 1997.

ARETZ, Isabel. "Música y danza: América Latina (y) continental, excepto Brasil." Editores. México. 1974

BETANCUR, Fabio. Sin clave y bongó no hay Son. Medellín. 1993.

DAVIDSON, Harry. Diccionario folklórico de Colombia, tomo III. Editorial Banco de la República. Bogotá. 1980.

ESCALANTE, Aquiles. Los negros en Colombia. Bogotá. 1964.

FERRO, Germán. Contexto religioso y musical en la costa Pacífica: resistencia, tradición mestiza y afirmación de identidad. Barranquilla. Banco de la República. 1996.

GRAUT, Donald J; PALISKA, Claude. Historia de la música occidental. Editorial Alianza. Madrid. 1993.

HERRERO, Fernando. Revista de folklore. Artículo: Un centenario: Bela Bartok. El folklore y la música culta. España. 1981

LONDOÑO, María Eugenia y otros. Valores musicales regionales, volúmenes I –II – III. Editorial Universidad de Antioquia. 1994.

LOSADA, Álvaro. Folclor Colombiano. Ediciones SEM. Servicios Educativos del Magisterio. Bogotá. 2005.

MARI, Pierrette. Bartok. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1974.

MARULANDA, Octavio. El folclor de Colombia. Editorial Artestudio. Bogotá. 1984.

MARULANDA, Ruth. Manual Didáctico de Música Colombiana región andina: Para Piano. Bogotá. 1989.

MUNNSHE, Jorge. La sinfonía del cosmos. Editorial Contrastes. Puerto Rico. 1995.

OCAMPO, Javier. Las fiestas y el folclor en Colombia. Editorial Áncora. Bogotá. 1985.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Editorial Real Musical. Madrid. 1985.

QUIROZ, Ciro. Vallenato, hombre y canto. Editorial Icaro. Bogotá. 1983.

STRAVINSKY, Igor. Poética Musical. Emecé S. A. Buenos Aires 1946.

ULRICH, Michels. Atlas de la música., traducción León Manes. Volúmenes I – II. Editorial Alianza. Madrid. 1997.

YEPES, Benjamín. La música de los Guahibo-Sikuani-Cuibá. Editorial Finarco. Bogotá. 1984.

PROCULTURA. Música tradicional y popular colombiana, fascículos IV, V, VI, VII. Editorial Printer colombiana. Bogotá. 1987.

Enciclopedia de Colombia, volumen IV. Editorial Nueva Granada. Bogotá.

FOLCLOR, Colombiano. Colección Joyas de la Música Colombiana. Siete volúmenes. Discos de Sonolux. Medellín. 1985.

FOLCLOR, Colombiano. Ritmos tradicionales, instrumentos y agrupaciones del folclor Colombiano. Grabación en CD. Fuente: Escuela Popular de Arte.

FOLCLOR, Colombiano. Pacífico. Músicas costeñas. Folklore Costa Atlántica. Cassettes grabados. Fuente: Guana Records.

ANEXO

UN CENTENARIO: BELA BARTOK. EL FOLKLORE Y LA MÚSICA CULTA.

I. El folklore en la vida cultural.

La búsqueda del folklore de cada pueblo no es sólo una tarea de, minuciosa perfección, de horas empleadas en desentrañar temas y músicas en los rincones más insólitos de cualquier región, una labor antropológica que explique un poco el pasado de las gentes, sino también un verdadero vector en la dirección de una cultura que sea a la vez popular -puesto que se basa en lo que ahora se llaman comúnmente las raíces-, y universal al expandirse éstas desde la premisa de una autenticidad que les da toda su justificación.

Por esta razón, la relación del arte con el folklore no es simplemente una relación de intuición, aunque ésta exista, como en todo arte, sino sobre toda una relación de trabajo paciente sin prisas y sin apuros, destinado a reconstruir lenta y pausadamente todo el tesoro musical de un pueblo o región determinadas. Es tal vez la búsqueda del folklore uno de los puntos en los cuales la ciencia y el arte se unen, y cuando se comprende, precisamente, que la labor del hombre universal se hace a la vez de estos conocimientos que se investigan desde su base, y desde el artista que es capaz bien de expresarlos, bien -todavía mejor- de transformarlos en algo nuevo y diferente.

Estamos en nuestro país en un momento, como casi siempre, tardío, de inventario y de recuperación. La otra labor, la que supone la punta de reflexión y unión del pasado, constituido por esas tradiciones folklóricas, con el futuro, todavía no ha llegado. Quedan atrás las experiencias de incorporación de la música popular a la música culta, que tuvieron su máximo exponente en un músico tan refinado como Manuel de Falla, o la labor encantadora, como casi todo lo suyo, dotada de ese, toque angelical que caracterizó la obra del poeta, en los trabajos armonizadores de Federico García Lorca. Pero todo un gran ámbito de música, de letra y de romance, oculto, a lo mejor, en los rincones

más apartados de una aldea, quedaba a disposición del investigador, del erudito, del artista.

Joaquín Díaz y su gente han iniciado a la vez que esta búsqueda, verdadera peregrinación en pos del Santo Grial, del folklore real de nuestras regiones, la posibilidad de darle una altura científica, de plasmarlo en una serie de textos que le den una fundamentación que si no precisa, por una parte, por otra ennoblece y en cierta forma confiere el espaldarazo de seriedad a una tarea que se va realizando, sumando poco a poco, temas inéditos del pueblo. En este terreno queda mucho por hacer, desde luego, sobre todo en la posibilidad de utilizar todo este magma, una vez seleccionado, estudiado e inventariado, en pro a una verdadera potenciación de una música que sea a la vez, propia y universal.

Desde estos parámetros que significan la unión siempre ambigua y equívoca del presente y el pasado, de la música popular o música campesina con la música culta, nace este breve estudio sobre uno de los hombres que más ha contribuido a testimoniar esta presencia del folklore como algo importante y esencial, no sólo como forma de recoger la tradición de un pueblo sino como futura incorporación a un arte expresivo del hombre de nuestro siglo. Nos referimos al genial compositor -y nos gusta poco emplear esta palabra pero así lo hacemos en este caso, cuando la originalidad de una obra musical nace no sólo de la riqueza temática, sino de la búsqueda incesante de un lenguaje propio que no esté afectado por modas ni formas-, que es Béla Bartók, de quien ahora se celebra en todo el mundo, el centenario de su nacimiento acontecido exactamente el día 25 de marzo de 1881 en Nagis-cen Miklos, Transilvania. Esta conmemoración de Béla Bartók potenciada desde el propio país, seguida, como hemos dicho, por los conciertos y celebraciones en todos los países europeos, marca el reencuentro con un artista que no había perdido desde luego el favor de las multitudes, y que estaba absolutamente vivo en la vida cultural y musical del mundo. Este centenario no es más que la jubilosa comprobación de que un arte con personalísimo, sigue fluyendo y sigue siendo

capaz de asombrar a todo el mundo. Hace tiempo Hungría publicó la obra completa musicográfica de Béla Bartók, en versiones de solidez plena, acompañadas en unos casos más que en otros de inspiración.

Sus libros, partituras y grabaciones, hacen de este centenario de Béla Bartók un verdadero homenaje, no sólo al que fue uno de los músicos más personales de nuestro siglo, sino también al hombre que de forma magistral consiguió aunar, esto que parecía absolutamente imposible, es decir, la tradición o el folklore (en este caso nunca un folklore no creado o inventado) con los hallazgos máximos que el arte de la composición podría tener en nuestro siglo. Esta transformación genial es la que marca precisamente la importancia de la música, que surge de las raíces y su posibilidad de incorporarse con plenitud y con madurez, al proceso de construcción de una obra artística que sea independiente del tiempo y del espacio.

No es gratuito por tanto el escoger este nombre como paradigma de lo que supone la revitalización de un folklore, que en el caso de Hungría como en el caso de nuestro país, se creía perdido, no obstante su riqueza y multiplicidad. Estudiar a Béla Bartók en los límites marcados por un simple artículo, sería pretensión por nuestra parte; sus propios escritos, los dedicados a su obra por autores de todas las nacionalidades, han incidido con rara unanimidad en este aspecto, uno de los más importantes de su creatividad.

Armando Gentilucci dice, concretamente, que "el compositor descubre en el folklore musical de su país una fuerza primitiva, una dureza, una vitalidad que testimonia la secular pero no resignada condición dolorosa de sacrificio. Por ello se sirve del material popular de manera crítica y dialéctica utilizándolo como palanca para la formulación de un lenguaje netamente vanguardista". Estas palabras de Gentilucci son repetidas por Máximo Mila, por Pierre Citron y por la mayoría de los autores que han estudiado esta figura singular no sólo desde el punto de vista artístico, sino desde el humano. Esta ratificación de la especialidad del folklore, es para nosotros la mayor gloria y aquello que da

características de perennidad a una obra desgarrada y terrible, tan personal como el propio compositor, que vivió el camino del hombre independiente y libre, capaz de sufrir hasta la médula, de amar hasta el último instante y capaz de crear esta música en principio desgarrada, dolorosa y hasta oscura, pero después de ser conocida suficientemente, es algo cercano a la propia sensibilidad y susceptible, creemos, de ser degustada por todos aquellos a los que Bartók dedicó de forma pura y desinteresada su labor: el pueblo campesino que según él fue siempre la base real de toda su vivencia artística y personal.

II. El folklore y su investigación.

La lección de Béla Bartók puede polarizarse en dos aspectos fundamentales. Uno de ellos es precisamente el emprender la investigación del patrimonio folklórico de su país desde cero, es decir, desde un llegar a las raíces que permita desechar toda idea de estética preconcebida. No es que Bartók ignorara los trabajos anteriores; al revés, se apoyó muchas veces en ellos. No es tampoco que se tratara de una insolidaridad personalista; bien al contrario, Bartók hizo siempre objeto de su admiración y cariño a Zoltan Kodaly, al que en determinadas ocasiones tituló el mejor músico de su país, pero este reconocimiento de los valores preexistentes no ocultaba tampoco la crítica, sobre todo basada no en las personas, sino en el método que se utilizara para la concreción de determinadas células folklóricas.

Desde esta concepción rigurosísima, la investigación de Bartók es una investigación personal, aunque paradójicamente siempre hable en sus escritos de la necesidad de que el folklore, se estudie de manera colectiva. Es evidente que habría que ser a la vez sociólogo, etnólogo, antropólogo, biólogo y músico para llegar a comprender perfectamente todos los matices, todas las circunstancias en las que el folklore se produce. Labor de investigación que se realiza desde el propio contexto, como no podía ser menos, utilizando la letra, la música, grabándolo incluso en aquellas condiciones tan desfavorables. No cabe duda que los métodos de investigación de Béla Bartók han sido utilizados

posteriormente por los más acreditados investigadores del ramo. Pero naturalmente no es un descubrimiento, sino simplemente la puesta al día en el trabajo de un criterio de rigurosidad, que es el que en último término hará efectiva y real una labor, y permitirá partir de ello hasta la consecución de un desenvolvimiento total y completo.

Hasta el año 1918 Béla Bartók recogió alrededor de 8.000 melodías Húngaras, 2.800 Eslovacas, 3.500 Rumanas y 150 de otras minorías étnicas, Servios, Búlgaros y Gitanos. Melodías registradas, también, fonográficamente y depositadas en la División de Etnografía del Museo Nacional de Budapest. La guerra afortunadamente no dañó este inmenso material que llegó a constar de 30.000 composiciones cuando terminó su tarea ingente. Antes de morir Béla Bartók tenía prevista una investigación de otras células folklóricas, que podrían ayudar a concretar este concepto de interrelación que fue, fundamentalmente, una de las características básicas de todo este trabajo. Bartók ha escrito mucho sobre sus investigaciones folklóricas y desde luego es en estas páginas, donde los interesados, pueden encontrar un mayor aprovechamiento.

Nos interesa detraer de todas estas páginas de los escritos Bartokianos, los conceptos clave que interrelacionan el folklore en primer lugar bajo el punto de vista geográfico y cultural, en segundo lugar bajo el punto de vista creador, porque la originalidad de Bartók es precisamente, desde un conocimiento científico, encontrar la posibilidad de potenciarlo y hallar las células convenientes para la transformación artística en una obra, dilatada en el tiempo, que va evolucionando tomando en cuenta estos datos, a la vez que las invenciones melódicas y estructurales que se producen en cada época; interrelación de la que hablaremos y que es desde luego uno de los fundamentos de este lenguaje, tan personal e intransferible de la música Bartokiana en el siglo XX. Cuando Theodor Adorno realiza su escrito sobre Stravinski y Schonberg, oponiendo el clasicismo un tanto rutinario del primero a la evolución progresista del segundo, parece como si Béla Bartók quedara en el medio. Béla Bartók no rompe por completo con el pasado (como el ajuste de

cuentas que ejercía Schonberg desde la negación de la propia tonalidad), pero tampoco se limita a recoger las formas de la tradición y hacerlas suyas con más o menos personalidad. Precisamente el arte de Bartók es un arte de vulneración por una parte, y un arte dialéctico y materialista por otra.

La investigación Bartokiana sobre el folklore tiene unas características importantísimas: en primer lugar la distinción clara que realiza el autor de "Microcosmos" de la música popular o campesina y la música popularesca, que es nada más que la deformación de los tonos de las células primarias, que se manifiestan espontáneamente en determinados puntos de la geografía, algo así como la vulneración del folklore auténtico andaluz, por los manipuladores del mismo a través de una popularización típicamente comercial. Esta necesidad de negar la música popularesca, contaminada por el ámbito comercial de la ciudad que la convierte en artículo de consumo, responde no sólo a la necesidad de la investigación bien hecha, a la pureza laboral de Bartók, sino también a un profundo sentimiento estético, de que estas raíces son precisamente las verdaderas y las únicas en principio válidas.

Otro de los aspectos más importantes de Bartók en su investigación, que llegó a causarle graves problemas políticos en relación a los centros más conservadores del poder en Hungría, era precisamente, el carácter de universalidad, la interrelación de los temas entre diversas nacionalidades que proceden de una cierta área lingüística y cultural. En este punto parece que coincide con los trabajos antropológicos de un Levi Strauss, de un Mauss, al encontrar relaciones, productos, naturalmente de elementos históricos y etnológicos, entre temas de una y otra civilización que se creían verdaderamente distantes. La investigación folklórica de Bartók no fue en ningún momento chauvinista y exclusivista (ojo, ¡qué lección para estos momentos!), sino con tendencia a un universalismo en cuanto encontraba las raíces específicas de cada motivo, de cada forma, en el hecho real de su captación lingüística y fonográfica, revolución que sirve de hito para determinar

fundamentalmente el carácter global en el que las culturas muchas veces se manifiestan.

En más de una ocasión hemos hablado de esta serie de temas, de esta serie de formas, de esta serie de creaciones artísticas que milagrosamente parecen detraerse de un árbol común, aunque la distancia geográfica y lingüística, cultural e histórica sea en determinados momentos muy grande. El acto de valor de Béla Bartók al seguir investigando y publicando sus opiniones sobre las melodías rumanas, cuando se encontraban en plena eclosión nacionalista derivada de las guerras entre Hungría y aquel país, es también un acto de afirmación estética, y en último término, lo que da validez a una labor importantísima y esencial en todo momento, pero mucho más, naturalmente, cuando desde esta pura acción científica se prepara y se realiza una obra artística personal, un discurso que es a la vez humanista y dialéctico. Entendamos estos dos conceptos en sus características indicadas. George Lukács fue el primero en señalar esta actividad de la música de Bartók como algo progresista, como algo verdaderamente nuevo y digno de imitarse, y que a nuestro juicio ha sido más útil que las propias elucubraciones de Kurt Weill o Dessau, poniendo material sonoro a las creaciones del autor Brecht. Bartók desde otro punto de vista distinto aún a aquello que Brecht había considerado popular, desarrollándolo de forma científica que no pierde en absoluto el concepto estético y la posibilidad personal de expresión.

Otro de los problemas que se ha planteado en relación a las investigaciones Bartokianas, ha sido la relación entre la historia y la realidad presente e inmediata. Quizá procedería esta preferencia Bartokiana por lo inmediato y por la observación de su trabajo conformado, a partir de la labor propia sin dar por válida de forma absoluta y apriorística cualquier otra formulación. No olvidemos que se trataba de una recuperación histórica, que a veces incluso había sido perjudicada por la propia utilización de la historia, en aquello que tiene de tradicional y de contrapesado y no en su formulación moderna, viva y libre.

Los técnicos hablarán de las concepciones biologistas o historicistas del folklore, de su interrelación con el pasado y de su pervivencia presente, incluso de su utilidad actual o de su razón de ser en un momento determinado. En muchos pueblos se recogerán de padres a hijos una serie de preciosos elementos, que teóricamente, han sido sepultados por la avalancha de otras fórmulas, que incluso en la misma zona han acabado con aquéllos y sólo así, desde un punto de vista estudioso y tradicional, se recogen. Para el propio Bartók el recoger el folklore no tenía por finalidad el que éste volviera a revitalizarse, sino simplemente que no se perdieran una serie de formas cuya novedad en ocasiones, influenciaba las novedades que las obras musicales del propio Bartók tenían. En el arte, las formas del pasado son a veces módulo y esencia para la modernización del espectáculo presente. Ronconi, Broock, Stein, Streher, muchos de los grandes directores de teatro de todos los tiempos, han sido precisamente contemporáneos cuando han redescubierto formas del pasado, que se creían sepultadas en una etapa histórica pero que trascendían mucho más allá de la propia historia.

La pureza de Bartók en la formulación de sus principios estéticos y científicos, se plasma fundamentalmente en su negativa a admitir una música rural transformada, una música rural en la que la melodía se convierta en mecanismo, en la que la formulación rítmica se vea completamente influenciada por las fórmulas cultas o "popularescas", que se emplean en la ciudad. En este punto la rigurosidad y exigencia de Bartók es absoluta, el folklore nace del campo y allí, únicamente allí, está incontaminado. Por tanto, hay que recogerlo desde su prístina elaboración, hay que trabajarlo con una y otra persona en su propio medio, hay que repetir, buscar la confrontación, aunque ello signifique una pérdida mayor o menor de tiempo. Hay que plantearse el trabajo de investigación folklórica como algo colectivo que aúna lo científico y lo artístico. Esto último, en la sensibilidad, que supone el preguntar, hablar, contactar, recoger toda la rigurosidad con la que se manifiestan las formas con que se plasman en los escritos, o en las grabaciones con la que se evalúan a última hora como denominación común de una etapa histórica,

presente a pesar de que las raíces tienen sus huellas en el pasado, y a pesar de que probablemente jamás volverá a recuperarse en su primitiva acepción.

III. El folklore y la música culta.

Es evidente que una visión de los principales músicos, o por lo menos de algunos de los más importantes, demostrará que los elementos o temas folklóricos se han recogido en muchas de sus obras. Desde Mozart y su "Flauta mágica" hasta Beethoven -el tema campesino que surge en la "Sinfonía Pastoral"-, por no hablar de aquellos músicos de las escuelas nacionalistas, llámense: Dvorak, Smetana, Falla, Sibelius, etc. Naturalmente que esta fórmula de utilizar temáticamente la exterioridad del mensaje musical popular es algo habitual, pero no supone, a nuestro juicio, más que un elemento secundario en el conjunto de la obra artística, a la que influye sólo en la externidad concreta en la que este motivo se manifiesta, pero no en la estructura y esencia final de la obra.

Brahms, Listz, por ejemplo escogieron temas húngaros, en ocasiones como fórmulas específicas de su desarrollo, pero a través de su propia técnica personal. Tampoco se diferencia el hungarismo de algunas obras de Listz de las formas de otras, como "Los preludios", o "Las danzas húngaras" de Brahms de la orquesta sinfónica del autor del "Requiem alemán".

Esta exteriorización del folklore que tiene lugar precisamente desde la plasmación de estos motivos, es superada absolutamente por Bartók. Aquí querría hacer una distinción entre Bartók y Kodaly. Este último, investigador extraordinario, pedagogo ilustrísimo, todavía actual en esa enseñanza tan difícil de la música y del canto, utiliza las células y los temas folklóricos implicados como base fundamental de su producción. Podríamos decir que Kodaly, en su obra, es un abanico iridiscente de motivos húngaros, que plasmará en sus conocidas "Danzas de Galanta" O "Danzas Maroszek", Bartók es algo mucho más profundo, porque utiliza específicamente los materiales

folklóricos desde la técnica, y por tanto, desde el conocimiento de que había que emanciparse de los esquematismos, al uso basados exclusivamente en los modos mayor y menor. Esta utilización del material folklórico como técnica que se incorporará a la obra artística, es precisamente la máxima originalidad de este autor.

Tal vez el precedente más importante de utilización de material folklórico, con una profundización que sobrepasa la mera exterioridad formal y sonora a que nos hemos referido, procederá de Modesto Mussorgsky, fundamentalmente porque en sus óperas, sobre todo en el "Boris Gudonov", y aquí nos referimos a la partitura original, encuentra una especie de recitativo melódico, que enlaza técnicamente los cantos populares rusos con la expresión musical. Si el Sprechgessang, es decir, el canto hablado de Schoenberg supone la renuncia o rotundidad de la música tonal, la evolución Mussorgskiana, muy anterior, representa algo igualmente importante, que es la superación de la convencionalidad de la música vocal en cuanto al canto. No es extraño que "Boris Gudonov" aún hoy día nos parezca en cierta forma realista, a pesar de que la expresión no es hablada sino cantada. Esta extraordinaria recuperación de material folklórico ruso y su puesta en música, influirá toda la vida a Bartók en la utilización de los motivos folklóricos, buscando ese específico recitativo que tendrá su plenitud en una obra de juventud como es "El castillo de Barba Azul", que también deberá mucho de su contenido al expresionismo y a la revolución musical de Claude Debussy y su "Pelleas y Melisande".

No es este artículo el camino adecuado para hablar de este tema apasionante, que presupone la utilización de la música popular o folklórica en la música culta. Dislates de todo tipo se han cometido, tanto desde un punto de vista de banalización de la música culta (empleamos esta palabra con disgusto, pero tal vez sea la que el lector pueda mejor comprender), como al revés, en la necesidad de dotar de contenido y seriedad un tanto presuntuosos a la música popular. Tan absurdo es realizar un "Himno a la alegría" hecho rock por Miguel Ríos o las adaptaciones mozartianas de Waldo de los Ríos como que la

Orquesta Sinfónica de Londres toque un tema rock, una canción de Los Beatles o una canción popular. Es precisamente la técnica, la que evitará estos dislates y la que marcará la influencia o interrelación entre la música folklórica y sus desarrollos posteriores. En este punto si Mussorgsky adoleció en su época de una falta de capacidad técnica, que luego a la hora de la verdad se ha revelado más como un rechazo de los métodos habituales, en Bartók nada de esto se produce y es efectivamente la precisión técnica, y el extraordinario manejo de los materiales y de las estéticas, los que determinarán la personalidad de la obra y por tanto la justificación última de esta simbiosis completa, difícil de captar en una primera lectura o audición de las propias obras del músico.

IV. Béla Bartók: una personalidad plural.

La personalidad de Béla Bartók -el hombre y el artista forman un todo aunque a veces la distorsión sea la resultante-, se mueve desde la perspectiva del hombre del siglo XX, del hombre que ama el progreso, que ama a sus semejantes y que ve en las formas de presión un ataque a su dignidad personal, y por tanto, a su arte, forma de exteriorizarla. La labor de investigación folklórica de Bartók se vio seguida, antes lo hemos dicho, de duras críticas debidas sobre todo a conceptos chauvinistas y retrógrados de lo que significa una típica expresión del "nacionalismo". Bartók, con el laicismo que paradójicamente potenció lo espiritual del hombre (no olvidemos que las palabras "Adagio religioso" forman parte del contexto de su obra), lucha por el progreso desde la dialéctica del ser humano, utilizando toda la fuerza de los materiales que se le ofrecen para conseguir su obra. Nada hay en Bartók de esos idealismos especulativos que conducen al narcisismo o a la autocomplacencia. Cada una de sus obras, incluso aquéllas que al final de su vida realiza por encargo, es el producto de una verdadera lucha personal por la expresión, utilizando los materiales en estado bruto, transformando las formas clásicas de composición, desde cada una de las circunstancias que pesa sobre su vida y que confiere a todas sus obras una profunda humanidad. Al decir humanidad tampoco nos referimos a ese humanismo huero y desentrañado de

toda relación social, Bartók no es un artista político, pero sí elige en su momento el exilio, un exilio dificultoso sobre todo para un hombre como él, que sentía su país dentro de un corazón que potenciaba el cerebro, y a la vez intentaba conseguir la simbiosis de toda la realidad para convertirla en arte.

Bartók tiene palabras durísimas contra el nazismo; Bartók, víctima al fin de su propio exilio, muere de hambre cuando otros compositores triunfaban apoteósicamente, y muere rodeado de obras maestras, el "Concierto para viola inconcluso", en esta tesitura que es a la vez la angustia y la dignidad en el trance final. Bartók enlaza su humanismo con el humanismo Beethoveniano, y la mejor prueba de ello es su obra cuartetística, en la que también se decantan todas las influencias, todas las investigaciones del músico, toda su consciencia de los ritmos y las dinámicas del folklore, de la búsqueda de un sonido especial, de la representatividad de unas imágenes sonoras especiales. Sus cuartetos son la historia de una vida estética y por tanto de una vida humana, y es desde estos "Cuartetos" Beethovenianos desde donde se une esta obra global del hombre Bartók, hombre apegado a la tierra, hombre capaz también de trascender los propios signos artísticos que la tierra le da; autor de una obra que surge después de un arduo trabajo de investigación y de recolección. Desde esta zona, desde estas normas, desde estas circunstancias, la obra de Bartók va a ser específicamente la simbiosis de esta música campesina y de esta música culta, con rechazo no diríamos visceral al estilo expresionista, pero sí concreto y determinado de una tradición heredada, a la que Bartók tampoco olvidará pero de la que abandonará pronto sus gangas, para buscar la posibilidad de intentar un lenguaje sonoro, un nuevo lenguaje que muchas veces, y él mismo lo dice, estaba contenido en el antiguo lenguaje, aquél que le ha sido revelado a través de esos contactos umbilicales con la tierra y los hombres que en ella moran.

La emisión del material folklórico recogido por Bartók en su obra musical, se realiza a través de esa técnica compleja a la que aludíamos, que se basa fundamentalmente en la personalidad que, si rompe con las formas de cultura

burguesa -ese humanismo descafeinado que sigue siendo a pesar de todo una de las formas de ocultar la verdadera concepción del humanismo-, tampoco lo realiza desde la negación absoluta de la realidad existente. Schoenberg y Berg desde la atonalidad, este último de todas formas con el dolor inmerso del ser humano sufriente recogido en "Woizzeck" o "Lulu", han dicho no a la posibilidad de crear una música nueva bajo los mismos principios tonales de la antigua. Bartók realiza algo diferente, como él mismo dice, el material folklórico utilizado le vale absolutamente por dos características peculiares: una el ritmo libre de la declamación en las melodías, que es ignorado en la música popular alemana y practicado en la Europa Oriental por Húngaros, Eslovacos y Rumanos entre otros, y otra, la escala pentatónica sin semitonos que era empleada, por ejemplo, en la música griega. Recogiendo estos matices, dándoles una nueva fórmula, haciéndolos verdaderamente contemporáneos, Bartók tampoco prescinde de las formas clásicas de composición, y desde una alternativa dialéctica, en una pluralidad de formas, crea un estilo distinto y apasionado, en el que la propia personalidad se une a esta técnica que se va recogiendo y escogiendo en cada obra. Por esta razón las apariciones del folklore -y lo son claras en toda la evolución del pensamiento Bartokiano- no son exactas ni idénticas en su formulación técnica; pensemos en los "Cuartetos" o en la "Música para cuerda, percusión y celesta" en relación con la "Tanz Suite". Por esta razón, si el final de la obra de Bartók demuestra la seriedad del hombre que ha llegado al conocimiento de sus circunstancias, no se deja tampoco de observar esa turbulencia ínclita de la materia, esta especie de resistencia a lo establecido, esta ruptura general y colectiva que cada una de las obras de Bartók tiene. La posición dialéctica de Béla Bartók es precisamente la del hombre que entona un canto personal para todos los demás hombres, y lo hace desde su conocimiento de aquello que han creado cuando efectivamente son libres, y no están mediatizados por fórmulas al uso que les sean impuestas excepto por su propia voluntad.

Así creemos que queda clarificada la presencia de este folklore imaginario, como le llamó Roberto Raschella, de esta creación global que incluía a la vez

la tonalidad, las distintas formalidades de ritmo, la disonancia, la polimodalidad, etc. Bartók en realidad elude un sistema que le aprisiona, aunque utiliza todo ese sistema desde una concepción que es a la vez artística, técnica y poética.

El folklore desaparece en su estructura primaria en sus últimas obras, el piano, que tenía un importante papel de percusión, también se va desvaneciendo, vuelven las formas clásicas, dice el propio Raschella. Efectivamente todo esto está claro, pero lo que es cierto es que la coherencia acompañó la obra de Bartók como concreción de un arte popular, y volvemos a decir popular no en el sentido de que sea grato inmediatamente al pueblo, sino que proceda de éste y que en último término le ayude a comprenderse. La obra de Bartók es de difícil acceso, por lo menos en una primera audición, pero naturalmente pronto queda este regusto extraordinario, que supone la posible penetración en la temática sonora que es al tiempo una emotiva confesión personal.

V. Algo sobre la obra Bartokiana.

Concretar la forma en la que se fusiona el folklore, -estas 13.000 melodías recogidas por Bartók, que luego serán continuadas hasta nuestros días, porque evidentemente las búsquedas nunca se pueden dar por conclusas-, con la producción musical, es una tarea verdaderamente apasionante que la mayoría de los biógrafos han resuelto con claridad. Curiosamente, este personaje, este Beethoven del siglo XX ¿por qué no?, es fiel a todas las influencias que ha escogido para crear su música. Bartók recoge estos materiales para realizar una obra personal, como investigador folklorista es evidentemente de la máxima rigurosidad, y con igual precisión y trabajo emplea los temas, las formas, los modos de este folklore, por otra parte salvaje, como bien ha dicho algún autor nada domesticado del Centro de Europa. Pedagogo ilustre, no sólo es un gran pianista, sino que también es capaz de crear obras para los niños como "Microcosmos" verdadera fundamentación en la música para piano de las posibilidades iridiscentes de éste; el piano no sólo como un instrumento cantable, sino como un instrumento rítmico capaz de crear por sí solo una especie de convulsión, que es asimismo, representativa. No es extraño que el

segundo capítulo de la "Trilogía sobre Hungría" de Miklos Jancsó se titule "Allegro Barbaro" y tenga como música de fondo la ruda y tremenda percusión de esta obra significativa de Bartók.

Creador también de formas, incide en las clásicas en cuanto representan una vida susceptible de ser aprovechada; las postreras obras de Bartók, el "Concierto para viola", los últimos "Cuartetos", son precisamente una respuesta a quienes dudan de la posibilidad de utilizar modernamente las formas clásicas. Berg con su "Wozzeck" incluso Zimmerman en sus "Soldados", había utilizado de forma diferente (pero también, derivando de esta concepción, lo mismo que Britten en "La vuelta del tornillo"), estas células o formas que se superponían precisamente al canto. Creador de un Tríptico representable, esos dos ballets extraordinarios "El príncipe de palo" y "El mandarín maravilloso", esa música que es a la Orquesta lo que "Allegro Barbaro" al piano o "El castillo de Barba Azul", una de las óperas más trágicas de nuestro tiempo, cede luego a la música pura y concibe estas obras magistrales como "La música para cuerda, percusión y celesta", el "Divertimento" para orquesta de cuerdas y la "Sonata para dos pianos y percusión". La percusión es, en la utilización clara de Bartók, una especie de reconocimiento al hallazgo que supuso la técnica de la música folklórica (la no sujeción a unos ritmos determinados y la creación de otros ritmos distintos) y tanto los tiempos lentos como los tiempos vivos se caracterizan por una perfección formal, que es al tiempo creación auténtica. La "Sonata para violín solo" despojando al instrumento de toda ganga, en la que de nuevo la politonalidad Bartokiana hace su aparición con el máximo rigor, la máxima austeridad, la máxima humanidad entendida en el sentido que Brecht daba a esta palabra.

Hacer el repaso de la obra de Bartók es simplemente reasumir uno de los compositores vigentes de nuestro tiempo, no desde el simple homenaje proveniente de un centenario, sino desde la asunción global de sus enseñanzas en las vertientes expresadas. Hacer de las piezas de Bartók algo connatural con el discurso cultural del presente es, ni más ni menos, que un

acto de justicia. Tomar como ejemplo a Béla Bartók, es seguir el camino del hombre y el artista, no considerado como gloria individual, sino integrado en el devenir colectivo de nuestra civilización. (Fernando Herrero. Columnista de: REVISTA DE FOLKLORE. Título del artículo: Un centenario: Bela Bartok. el folklore y la música culta. España. 1981)

PARTITURAS

AÑORANZA

Ritmo: Pasillo ♩ = 110

Autor: Jamir Mauricio Moreno E.

Melancólico

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *mf* and the tempo marking 'Melancólico'. The score is divided into five systems of music. The first system (measures 1-5) includes a first ending and a second ending. The second system (measures 6-10) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 11-14) shows further melodic movement. The fourth system (measures 15-18) features a first ending and a second ending. The fifth system (measures 19-23) concludes with a dynamic marking of *f* and a final *mf* marking.

AÑORANZA

24

p

Musical notation for measures 24-27. The treble clef contains a series of chords and a melodic line. The bass clef contains a bass line with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

28

Musical notation for measures 28-32. The treble clef continues the melodic line with some rests. The bass clef continues the bass line with chords.

33

f

Musical notation for measures 33-36. The treble clef features a more active melodic line. The bass clef continues with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

37

Musical notation for measures 37-40. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues with chords.

41

1. 2.

Musical notation for measures 41-44, including a first and second ending. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the piece. The notation includes repeat signs and first/second ending brackets.

Bambuqueando

Ritmo: Bambuco ♩ = 140

Autor: Jamir Mauricio Moreno E

Alegre con canto

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The bass line consists of quarter notes G2, B1, and D2. Dynamics include *mf* and *mf*.

Musical notation for measures 7-12. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line remains simple. Dynamics include *mf*.

Musical notation for measures 13-18. The melody features sixteenth notes and eighth notes. The bass line has quarter notes. Dynamics include *f* and *p*.

Musical notation for measures 19-23. The melody has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes. Dynamics include *f*.

Musical notation for measures 24-28. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has quarter notes. Dynamics include *mf*.

Musical notation for measures 29-34. The melody features sixteenth notes and eighth notes. The bass line has quarter notes. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

EL BORRACHO

Ritmo: Vals ♩ = 160

Autor: Jamir Mauricio Moreno E.

Tocar con ritmo irregular

Measures 1-3 of the piece. The first measure is marked *mf*. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. Measures 5 and 6 include accents (>) over the notes. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes.

Measures 7-9. Measure 7 is marked with a '7'. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support.

Measures 10-12. Measure 10 is marked with a '10'. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support.

Measures 13-15. Measure 13 is marked with a '13'. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support.

EL BORRACHO

16

Musical notation for measures 16-18. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 20 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble clef staff features chords and melodic fragments, while the bass clef staff provides harmonic support.

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic. Measure 24 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble clef staff shows melodic lines with slurs, and the bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-27. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords.

28

Musical notation for measures 28-30. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords.

31

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 has a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble clef staff shows melodic lines with slurs and repeat signs. The bass clef staff has a simple accompaniment.

La Cumbiarsita

Ritmo: Cumbia ♩ = 90

Jamir Mauricio Moreno E.

Como un Lamento

The first system of music is in 2/4 time and consists of six measures. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) in the middle, and *mf* again at the end. The music features a mix of chords and single notes, with some measures containing triplets.

The second system starts at measure 7 and ends at measure 13. It begins with a *Rallentando.* instruction and a *f* (forte) dynamic. At measure 8, the tempo changes to *Animado* and the dynamic is *mf*. The time signature changes from 2/4 to 3/4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

The third system covers measures 14 to 19. It begins with a *f* dynamic. The melody is more active, featuring sixteenth notes and eighth notes. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern.

The fourth system covers measures 20 to 25. It starts with a *p* (piano) dynamic and ends with a *f* dynamic. The melody is characterized by eighth notes and quarter notes, with some rests. The bass line remains active with eighth notes.

The fifth system covers measures 26 to 31. It begins with a *p* dynamic. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass line continues with eighth notes and quarter notes.

La Cumbiarsita

31

mf

Musical score for measures 31-35. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *mf* is present.

36

f

Musical score for measures 36-40. The right hand continues with a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords. The left hand maintains a consistent bass line. A dynamic marking of *f* is present.

41

ff *Rallentando.* *a tempo* *mf*

Musical score for measures 41-45. The right hand features a series of chords and eighth notes. The left hand has a bass line with some rests. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and a tempo change from *Rallentando.* to *a tempo*.

46

Musical score for measures 46-50. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords. The left hand has a bass line with eighth notes and chords.

51

Musical score for measures 51-55. The right hand continues with a melodic line of eighth notes and chords. The left hand has a bass line with eighth notes and chords.

La Cumbiarsita

56

ff

Musical notation for measures 56-60. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes in the left hand. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in the right hand.

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes in the left hand.

66

f

Musical notation for measures 66-72. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes in the left hand. A forte (f) dynamic marking is present in the right hand.

73

Musical notation for measures 73-78. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes in the left hand. Trill markings (3) are present in the right hand.

79

mf

Musical notation for measures 79-84. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes in the left hand. A mezzo-forte (mf) dynamic marking is present in the right hand.

La Cumbiarsita

85

f

This system contains measures 85 through 89. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of this system.

90

p

This system contains measures 90 through 94. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes. The left hand maintains the bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of this system.

95

f

p

This system contains measures 95 through 99. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues with the bass line. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present in the first and last measures of this system, respectively.

100

f

This system contains measures 100 through 105. The right hand features a complex melodic pattern with many sixteenth notes. The left hand continues with the bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of this system.

106

ff

This system contains measures 106 through 110, which concludes the piece. The right hand has a final melodic flourish. The left hand continues with the bass line. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the first measure of this system.

Mi cabaña

Ritmo: Danza ♩ = 60

Autor: Jamir Mauricio Moreno E.

Tranquilo y elegante

The musical score for 'Mi cabaña' is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The piece features a mix of chords and melodic lines, with some sections marked as first and second endings. The overall mood is described as 'Tranquilo y elegante'.

MIS ANCESTROS

Ritmo: Guabina ♩ = 110

Autor: Jamir Mauricio Moreno E.

Cantabile

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time. The melody in the right hand starts with a half note, followed by quarter notes and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes. Dynamics include *mp* and *p*.

Musical notation for measures 9-15. The right hand features a series of chords and some eighth-note patterns. The left hand continues with a simple accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical notation for measures 16-22. The right hand has a more active melody with eighth notes and chords. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *mf*.

Musical notation for measures 23-29. The right hand features a more complex melody with eighth-note runs and chords. The left hand accompaniment includes some eighth-note patterns. Dynamics include *f* and *p*.

Musical notation for measures 30-35. This section includes triplets in both hands. The right hand has a more intricate melody with triplets and a key signature change to one flat. Dynamics include *mp* and *mf*.

Musical notation for measures 36-42. The right hand continues with triplets and a melodic line. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mp* and *mf*.

MIS ANCESTROS

43

p *mf*

Musical score for measures 43-50. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

51

Musical score for measures 51-57. The right hand continues with eighth-note patterns and some chords, while the left hand maintains a steady bass line. The dynamics are consistent with the previous system.

58

f *p* *mf*

Musical score for measures 58-65. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

66

f *ff*

Musical score for measures 66-72. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

73

ff

Musical score for measures 73-79. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. The piece concludes with a final chord. Dynamic marking includes *ff* (fortissimo).

NOCHES DE CARNAVAL

Ritmo: Chandé ♩ = 140

Por: Jamir Mauricio Moreno E.

Fiestero

mf

5

9

13 *mf* *mp*

17

NOCHES DE CARNAVAL

21

mf

Musical score for measures 21-24. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 21 starts with a piano introduction in the bass clef. The melody in the treble clef begins in measure 22. The dynamic marking *mf* is placed above the first measure of the melody.

25

Musical score for measures 25-28. The melody continues with eighth-note patterns in the treble clef and accompaniment in the bass clef.

29

Musical score for measures 29-32. The melody in the treble clef becomes more rhythmic with sixteenth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent.

33

Musical score for measures 33-36. The melody in the treble clef features a series of sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment continues with eighth-note patterns.

37

ff

Musical score for measures 37-40. The melody in the treble clef has a more complex, syncopated rhythm. The dynamic marking *ff* is placed above the first measure of the melody. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Ocaso en la llanura

Ritmo: Joropo ♩ = 120

Jamir Mauricio Moreno Espinal

Enérgico

Measures 1-3 of the piece. The music is in 6/8 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and chords. The left hand has a simple, steady bass line.

Measures 4-6. The right hand continues with its intricate accompaniment. The left hand introduces a melodic line with eighth notes and some accidentals.

Measures 7-9. The right hand accompaniment remains consistent. The left hand's melodic line continues, showing some chromatic movement.

Measures 10-12. The right hand accompaniment changes slightly. The left hand's melodic line continues, and the dynamic marking changes to mezzo-forte (*mf*).

Measures 13-15. The right hand accompaniment continues. The left hand's melodic line concludes the section with a final cadence.

Ocaso en la llanura

16

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/4 time and D major. Measure 16 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 17 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G3. Measure 18 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note A3. The right hand in measure 18 has a complex chordal texture with multiple notes.

19

Musical score for measures 19-21. Measure 19 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note G3. Measure 20 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note A3. Measure 21 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note B3. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the bass line in measure 20.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a treble clef with a half note F5 and a bass clef with a half note C4. Measure 23 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a half note D4. Measure 24 has a treble clef with a half note A5 and a bass clef with a half note E4.

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 has a treble clef with a half note B5 and a bass clef with a half note F4. Measure 26 has a treble clef with a half note C6 and a bass clef with a half note G4. Measure 27 has a treble clef with a half note D6 and a bass clef with a half note A4.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 has a treble clef with a half note E6 and a bass clef with a half note B4. Measure 29 has a treble clef with a half note F6 and a bass clef with a half note C5. Measure 30 has a treble clef with a half note G6 and a bass clef with a half note D5. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are placed above the bass line in measures 28 and 29, respectively.

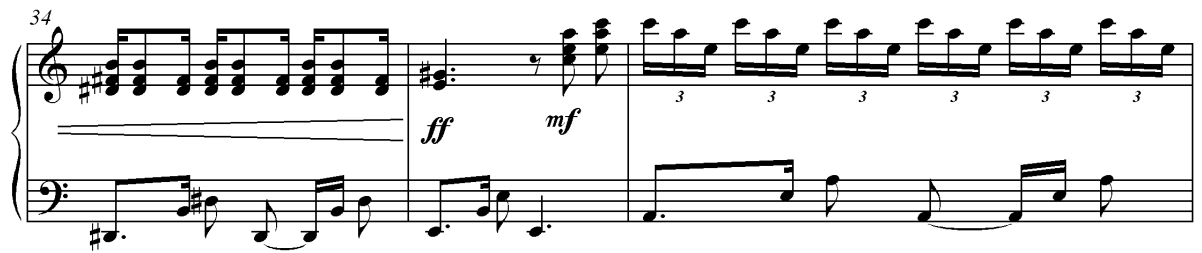
Ocaso en la llanura

31



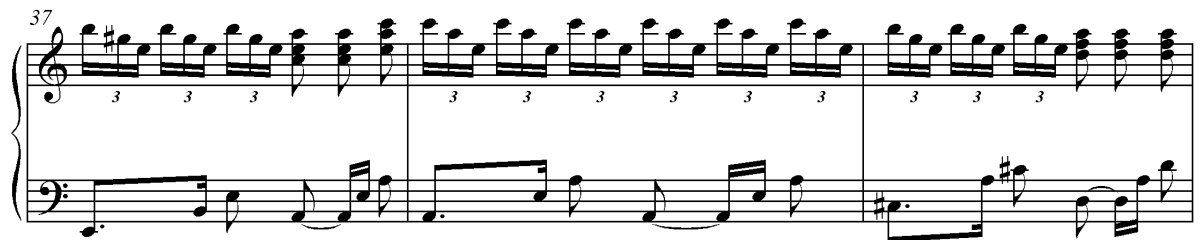
p

34



ff *mf*

37



40



43



1. 2.

Palenque

Ritmo: Mapalé ♩ = 140

Por: Jamir Mauricio Moreno E.

Enérgico

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is in 2/4 time and marked 'Enérgico'. The first system (measures 1-4) features a bass line with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a treble staff with chords and a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, transitioning to fortissimo (*ff*) in the final measure. The third system (measures 9-12) features a treble staff with chords and a bass line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) includes a treble staff with chords and a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, transitioning to fortissimo (*ff*) in the final measure. The fifth system (measures 17-20) features a treble staff with chords and a bass line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Palenque

21

mf ff

Musical score for measures 21-24. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* at measure 22 and *ff* at measure 24.

25

mf

Musical score for measures 25-28. The right hand features a series of chords, some with a fermata, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at measure 27.

29

ff

Musical score for measures 29-32. The right hand plays a dense texture of chords, some with a fermata, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at measure 31.

33

Musical score for measures 33-35. The right hand plays a series of chords, some with a fermata, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-39. The right hand plays a series of chords, some with a fermata, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Palenque

38

mp

41

mf *ff*

45

mp

49

mf *ff*

53

rit. 3

Pejcao con Arró

Ritmo: Vallenato ♩ = 90

Jamir Mauricio Moreno E

Bailable

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Measures 5-7. The treble clef part features a series of chords, some with a tremolo effect. The bass clef continues with the eighth-note accompaniment. Measure 6 includes a repeat sign.

Measures 8-10. The treble clef part has a complex chordal texture with tremolos. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 11-13. The treble clef part features a melodic line with some rests. The bass clef continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 13.

Measures 14-16. The treble clef part has a melodic line with eighth notes. The bass clef continues with the eighth-note accompaniment.

Pejcao con Arró

17

f

20

1. *ff* 2.

23

f

26

f *ff*

29

f

Pejcao con Arró

32

f *ff*

35

38

41

44