



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**  
1 8 0 3

**Composición de un ciclo de seis canciones para voz y piano basado en la danza andina colombiana, con influencias de lenguajes contemporáneos**

Por

John Anderson Naranjo Henao<sup>1</sup>

Trabajo de grado para optar al título de  
Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor

Ph. D. Carlos Ignacio Toro Tobón

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Música

2022

---

<sup>1</sup> john.naranjo@udea.edu.co

## Resumen

En el siglo XX y lo corrido del XXI, la música contemporánea, como corriente estética, ha contado con teorías, desarrollos, técnicas y herramientas que han permitido la renovación de los lenguajes sonoros de los compositores. Es así como esta investigación-creación da cuenta de un interés personal por componer un ciclo de canciones que hibride elementos de las músicas tradicionales colombianas con las músicas académicas de hoy. Para este fin se realizó en primer lugar la selección de los creadores cuyos lenguajes aportaron elementos en este proceso, seguida de la identificación de los aspectos musicales propios de la danza andina colombiana. Esta etapa de experimentación y reflexión procuró comprender y alcanzar un diálogo estéticamente coherente entre ambos lenguajes. El ciclo de canciones está acompañado de su respectivo análisis descriptivo y del proceso compositivo, documentados mediante un trabajo etnográfico que explica el proceso de construcción, los problemas surgidos y el alcance del proyecto.

El resultado –la composición de seis canciones para voz y piano– tiene como objetivo pedagógico e investigativo acercar a compositores y ejecutantes a nuevas propuestas, lenguajes y estéticas de la música andina colombiana.

Palabras claves: investigación-creación; hibridación entre tradicional y contemporáneo y fusión musical; canción andina colombiana; música contemporánea; poesía tradicional y folklórica antioqueña.

## **Abstract**

In the 20th century and throughout the 21st, contemporary music, as an aesthetic current, has had theories, developments, techniques and tools that have allowed the renewal of the sound languages of composers. This research-creation shows a personal interest in composing a cycle of songs that hybridizes elements of traditional Colombian music with today's academic music. For this purpose, the selection of creators whose languages contributed elements in this process was carried out first, followed by the identification of the musical aspects of Colombian Andean dance. This stage of experimentation and reflection sought to understand and achieve an aesthetically coherent dialogue between the two languages. The song cycle is accompanied by its respective descriptive analysis and compositional process, documented through ethnographic work that explains the construction process, the problems that arose, and the scope of the project.

The result – the composition of six songs for voice and piano – has the pedagogical and investigative objective of bringing composers and performers closer to new proposals, languages and aesthetics of Colombian Andean music.

**Keywords:** Research-creation; hybridization and musical fusion; Colombian Andean song; contemporary music; traditional and folk poetry of Antioquia.

## **Agradecimientos**

A mis padres, Lucrecia y John Jairo; a mis hermanos, Leandro y Diego; a mis sobrinos, Tomás y Juan Diego; y a los que ya no están... A Azulita, por su infinito amor. Sin su apoyo incondicional, este proyecto de posgrado no se habría llevado a cabo.

A Luis Bolívar por ser luz, guía, sabiduría y acompañamiento en mi vida.

Al doctor Carlos Ignacio Toro Tobón, asesor de la investigación, por su dedicación y orientación tanto en el trabajo escrito como en el musical-compositivo. Por su paciencia y su calidad humana infinitas, gracias.

Gracias sobre todo al Dios infinito que cuida de mi vida, me lleva, me sostiene y me ha dado la música como un estilo de vida, una vida única.

## Contenido

### Introducción

1. Antecedentes .....	3
2. Planteamiento del problema .....	7
3. Pregunta de investigación .....	9
4. Justificación-pertinencia .....	9
5. Objetivos .....	13
5.1 Objetivo general .....	13
5.2 Objetivos específicos .....	13

### Parte I

1. Referentes teóricos .....	14
1.1 La música andina colombiana y la tradición desde Pedro Morales Pino y el ritmo de danza.....	14
1.2. La música contemporánea .....	18
1.2.1 Béla Bartók .....	19
1.2.2 Luciano Berio .....	20
1.2.3 Arvo Pärt.....	20
1.2.4 José Antônio Rezende de Almeida Prado.....	20
1.3. El concepto de hibridación entre lo tradicional y lo contemporáneo .....	21
1.4 Las vanguardias situadas y la hibridación entre tradicional y contemporáneo .....	27
1.5 El construccionismo desde el análisis musical.....	29
1.6 La dinámica musical de los ritmos provenientes de los grandes géneros en Latinoamérica. Los estudios culturales sobre la transculturación de Madrid y Moore...	32
2. Referencias estéticas .....	35
2.1 Estudios de la obra de Morales Pino realizados en los últimos veinte años en Colombia .....	35
2.2 Grabaciones recientes.....	36
2.3 Tesis, libros e investigaciones .....	37
2.4 Piano solista contemporáneo en Colombia.....	39

2.5 Referentes para voz y piano en la canción que hibrida lo tradicional-contemporáneo .....	41
2.6 Referentes para la danza andina contemporánea.....	44

## Parte II

1. Memorias del proceso compositivo .....	46
1.1 Métodos, enfoque y tipo de investigación.....	46
1.1.1 El método cualitativo .....	46
1.1.2 El método de análisis y síntesis .....	47
1.1.3 El método de inducción y deducción.....	47
1.1.4 El método empírico.....	47
1.1.5 El método de observación. La audición.....	48
1.2 Diseño del marco metodológico .....	48
1.3 Búsqueda documental.....	49
1.3.1 Revisión de las fuentes de la obra de Pedro Morales Pino .....	49
1.4 Auto-etnografía. Trabajo de campo: análisis musical y el ciclo de canciones.....	49
1.4.1 Análisis etnográfico de los contenidos .....	50
1.4.2 Problemas y retos encontrados .....	54
1.5 Trabajo de campo .....	54
1.5.1 Construcción del diario de campo .....	54
2. Análisis musical .....	55
2.1 Una primera aproximación desde análisis tradicionales-convencionales sobre ritmo, armonía, melodía, forma y contrapunto. ....	56
2.2 Análisis Complementario según Yvan Nommick y Jean-Jacques Nattiez.....	58
2.3 Los procesos musicales y extra-musicales en la obra de Pedro Morales Pino.....	59
2.4 Las obras musicales de los compositores seleccionados.....	60
2.4.1 Poesías antioqueñas seleccionadas para los textos y sus autores.....	62
2.5 Orden formal del análisis.....	63
2.6 Caracterización de las danzas de Pedro Morales Pino .....	64
2.6.1 Aspectos generales en las danzas.....	64
2.7 Análisis de las canciones del ciclo propuesto.....	65

2.7.1 Análisis de la canción 1. “Esta ruana”. Basada en elementos musicales tradicionales de la danza andina colombiana y la danza “Maria Luisa” (Morales Pino)	65
2.7.2 Análisis de la canción 2. “Sonsón”. Basado en Béla Bartók y la danza “Andina” (Morales Pino)	69
2.7.3 Análisis de la canción n.º 3 “El abuelo”. Basado en Arvo Pärt y en la danza “Lira colombiana” (Morales Pino)	82
2.7.4 Análisis alterno de la canción n.º 4. “Ensueño de infancia”. Basado en Almeida Prado y la danza “Retorno” (Morales Pino)	95
2.7.5 Análisis de la canción n.º 5. “El resero”. Basada en Luciano Berio y en la danza “No más” (Morales Pino)	109
2.7.6 Análisis de la canción n.º 6. “La herradura solo es un recuerdo”. Basada en todos los compositores contemporáneos seleccionados y la danza “Cautiva” (Morales Pino)	115
3. Poesía y música. Una mirada general	123
3.1 Musicalización de poemas	123
<b>Parte III</b>	
1. Conclusiones	128
2. Alcance	130
3. Referencias	131
<b>Parte IV. Apéndices</b>	
1. Textos y partituras del ciclo de canciones	147
1.1 Canción n.º 1. “Esta ruana”	147
1.2 Canción n.º 2. “Sonsón”. Basada en Béla Bartók	152
1.3 Canción n.º 3. “El abuelo”. Basada en Arvo Pärt	160
1.4 Canción n.º 4. “Ensueños de infancia”. Basada en Almeida Prado	176
1.5 Canción n.º 5. “El resero”. Basada en Luciano Berio	189
1.6 Canción n.º 6. “La herradura solo es un recuerdo”. Basada en todos los compositores contemporáneos	197
2. Sobre la vida de Pedro Morales Pino	205

3. Otros ritmos derivados de la habanera y el danzón.....	207
4. Danzas de Pedro Morales Pino .....	209
5. Apéndice 5. Referencias bibliográficas de los compositores contemporáneos.....	211



## Índice de tablas

Tabla 1. Auto-etnografía. Obras y elementos utilizados en la creación del ciclo de canciones .....	50
Tabla 2. Pedro Morales Pino. Elementos armónicos en “Andina” .....	78
Tabla 3. Pedro Morales Pino. Forma musical de “Andina” .....	78
Tabla 4. Pedro Morales Pino. “Andina”. Forma musical de la sección A .....	79
Tabla 5. Pedro Morales Pino. Danza “Andina”. Forma musical de la sección B .....	79
Tabla 6. Pedro Morales Pino. Danza “Andina”. Forma musical de la sección C .....	80
Tabla 7. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Número de compases de la obra por sección.....	87
Tabla 8. Acentos estructurales y acentos fenoménicos .....	125

## Índice de figuras

Figura 1. “Esta ruana”. 15 variaciones rítmicas aplicadas en el acompañamiento de la canción “Esta ruana” a partir del ritmo básico de “María Luisa”.....	65
Figura 2. “Esta ruana”. Patrones rítmicos de acompañamiento de “María Luisa” (pentagramas superiores); patrones derivados para la elaboración melódico-rítmica de la canción (pentagramas inferiores) .....	65
Figura 3. “Esta ruana”. Construcción melódica por grado conjunto y saltos por intervalos de tercera y cuarta .....	66
Figura 4. Comparativo del uso de dominantes secundarias entre “María Luisa” y “Esta ruana” .....	67
Figura 5. “María Luisa”. Análisis formal.....	67
Figura 6. Algunas variaciones rítmicas en el acompañamiento de tres danzas de Pedro Morales Pino .....	69
Figura 7. Patrón rítmico-armónico básico de la danza.....	69
Figura 8. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 1 .....	70
Figura 9. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 2 .....	70
Figura 10. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 3 .....	70
Figura 11. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 4 .....	71
Figura 12. Pedro Morales Pino. Patrones rítmicos sobresalientes en “Andina” .....	71
Figura 13. Pedro Morales Pino. Análisis melódico-armónico de una sección de la danza “Andina” .....	72
Figura 14. Desarrollo melódico en octavas de la danza “andina .....	75
Figura 15. Pedro Morales Pino. Acordes disminuidos de “Andina”.....	76
Figura 16. Pedro Morales Pino. Análisis armónico “incorrecto” del acorde disminuido en la danza “Andina .....	76
Figura 17. Pedro Morales Pino. Análisis armónico “corregido” del acorde disminuido en la danza “Andina” .....	76
Figura 18. Pedro Morales Pino. Ejemplo de intercambios modales usados en “Andina”, Acorde napolitano .....	77

Figura 19. Acorde napolitano.....	77
Figura 20. Escala de tonos enteros a partir de la nota fa sostenido.....	80
Figura 21. Pedro Morales Pino. “Andina”. Acordes de la obra .....	81
Figura 22. Arvo Pärt. Cuadernillo del disco <i>Songs from childhood</i> .....	82
Figura 23. Pedro Morales Pino. Patrones de acompañamiento de “Lira Colombiana” .....	81
Figura 24. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Melotipos, musemas y melodías.....	81
Figura 25. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Pasajes melódicos por movimiento conjunto.....	83
Figura 26. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Uso recurrente de tresillos, descendimiento por terceras y grado conjunto .....	83
Figura 27. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Uso característico de dos musemas melódico-rítmicos .....	84
Figura 28. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Uso característico de dos elementos melódico-rítmicos .....	84
Figura 28. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Construcción melódica de los compases 21 a 26, basada en el modo dórico de la escala mayor natural .....	85
Figura 29. Arvo Pärt. “Te Deum”. Compases iniciales .....	85
Figura 30. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Apartes del análisis armónico.....	85
Figura 31. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Armonización por movimiento contrario de las escalas cromáticas de la sección C (compases 42-44).....	87
Figura 32. Pedro Morales Pino. “Lira Colombiana”. Forma .....	87
Figura 33. Canción n.º 3, “El abuelo”. Introducción.....	88
Figura 34. Comparativo entre la canción “Dónde estás, padre de la Navidad” (Arvo Pärt) y “El abuelo” .....	88
Figura 35. “El abuelo”. Armonía de los compases 5-9 .....	89
Figura 36. “El abuelo”. Modulación a sol mayor en la sección del trío.....	89
Figura 37. Arvo Pärt. “Für Alina”. Uso de la técnica <i>tintinnabuli</i> .....	90
Figura 38. Desarrollo de la técnica <i>tintinnabuli</i> aplicada a “El abuelo” (Naranjo Henao), a partir del “Te Deum” (Arvo Pärt) .....	91

Figura 39. Notación de las notas sin plica usando espacialidad en la partitura y temporalidad determinada .....	92
Figura 40. Arvo Pärt. Tres tipos de la técnica <i>tintinnabuli</i> (II).....	93
Figura 41. Otros elementos utilizados en la construcción de “El abuelo” a partir de los lenguajes de Arvo Pärt .....	94
Figura 42. Notaciones alternativas para escribir efectos de sonido .....	94
Figura 43. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Diecisiete patrones rítmicos del acompañamiento .....	96
Figura 44. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Figuraciones rítmicas de la melodía .....	97
Figura 45. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Principales intervalos usados en la melodía ...	98
Figura 46. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Combinaciones musémicas relevantes .....	99
Figura 47. Johannes Brahms. Primeros compases de “Variaciones sobre un tema de Paganini”, opus 35 .....	100
Figura 48. Comparación entre la Figura 47 y la introducción de “Retorno”, de Pedro Morales Pino .....	100
Figura 49. Pedro Morales Pino. Algunos de los musemas usados en la danza “Retorno”, el vals “Tropical” y el pasillo “Paulina” .....	100
Figura 50. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Inversión del primer musema de la Figura 49 .....	101
Figura 51. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Musema de la Figura 50 en varias alturas tonales .....	101
Figura 52. Federico Chopin. “Preludio n.º 11”, opus 28. Compases iniciales .....	101
Figura 53. Adolfo Mejía Navarro. “Te quiero”. Compases 24 a 27 .....	102
Figura 54. Ejemplo de musema cadencial.....	102
Figura 55. “Ensueño de infancia”. Secuencia armónica .....	103
Utiliza el si becuadro en Re mayor, el sol # se usa como sensible de La para formar E7 que es dominante de La.....	103
Figura 56. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Progresión armónica de la estrofa 1 .....	103
Figura 57. Pedro Morales Pino. “Retorno” Forma musical .....	104

Figura 58. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Transformaciones melódicas del primer tema .....	105
Figura 59. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Transformaciones del segundo tema .....	106
Figura 60. Serie de acordes bitonales.....	106
Figura 61. “Ensueño de infancia”. Transformaciones de los motivos con notaciones alternativas, polirritmias y cambios métricos y tonales .....	107
Figura 62. Variaciones rítmico-melódicas aplicadas a “El resero”, a partir de “No más”, de Pedro Morales Pino .....	109
Figura 63. Comparativo de la armonía de la canción folklórica armenia “Loosin Yelav” (compases 1-19), en versión del compositor Luciano Berio, aplicadas a la canción n.º 5, “El resero” (compases 55-80).....	110
Figura 64. Comparativo entre las formas musicales de “No más”, de Morales Pino, y la canción .....	111
Figura 65. Canción n.º 5 “El resero”. Indicaciones de ubicación e interpretación para los integrantes del coro vocal.....	112
Figura 66. Comparativo entre los patrones rítmicos de “Cautiva”, de Pedro Morales Pino, y la canción n.º 6, “La herradura solo es un recuerdo” .....	116
Figura 67. “La herradura solo es un recuerdo”. Desarrollo melódico.....	117
Figura 69. Pedro Morales Pino. “Cautiva”. Análisis armónico .....	119
Figura 70. Pedro Morales Pino. “Cautiva”. Forma .....	120
Figura 71. “La herradura es solo un recuerdo”. Indicativos de interpretación (I).....	121
Figura 72. “La herradura es solo un recuerdo”. Indicativos de interpretación (II) .....	122
Figura 73. Ottorino Respighi. Primera parte de la Suite III de danzas antiguas para laúd	124
Figura 74. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (I) .....	126
Figura 75. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (II) .....	126
Figura 76. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (III).....	127
Figura 77. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (IV).....	127
Figura 78. Onofredo López López- Portada del libro <i>Un canto andariego</i> (2003) .....	197

## Introducción

El objetivo de este trabajo de investigación-creación es la composición de un ciclo de seis canciones para piano y voz que hibride elementos tradicionales con músicas contemporáneas. De este modo, se trata de una nueva tendencia en la experimentación con diferentes técnicas compositivas y miradas estéticas a la música colombiana tradicional donde se integran diferentes lenguajes y estéticas de la música académica actual: el nuevo serialismo, la experimentación de Béla Bartók con las músicas folklóricas, la indagación propuesta por Luciano Berio en sus *Folk songs*, el *tintinnabuli* –del latín *tintinnabulum*, “una campana”– de Arvo Pärt y la exploración de las músicas autóctonas de Brasil en las obras de José Antônio Rezende de Almeida Prado.

La atracción del autor de este proyecto por la exploración de las músicas colombianas ha dado pie para sumergirlo en esta nueva tendencia compositiva de las músicas tradicionales y populares de América Latina y el Caribe, en diálogo con las músicas contemporáneas que proponen estéticas alternativas de anexión, diálogo e hibridación entre tradicional y contemporáneo en nuevas formas cancionísticas, formatos y colores musicales, escrituras alternativas pianísticas y vocales, tratamiento del texto y experimentación armónica, rítmica y melódica.

Además de la Introducción, el trabajo está compuesto de cuatro partes. La Parte I se enfoca en los referentes teóricos y estéticos de la música andina colombiana tradicional desde las danzas de Pedro Morales Pino –como material folklórico y tradicional popular– y aborda el concepto de hibridación entre lo tradicional-contemporáneo. Asimismo, presenta una aproximación basada en el concepto de construccionismo de Jean Piaget desde una mirada analítico-creativa, y expone la visión que Madrid y Moore dan sobre el trans-nacionalismo como eje de construcción, diálogo y fusión en las músicas del Caribe. Para concluir, expone los referentes estéticos alrededor de las nuevas músicas colombianas en procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo, en particular aquellas escritas para voz y piano. La Parte II desarrolla el proceso metodológico compositivo-analítico de las obras resultantes de este proyecto. La Parte III presenta las conclusiones, los alcances y las referencias. La Parte IV, los apéndices, muestran las partituras y textos de las seis canciones

del ciclo. Al final del documento se muestran las conclusiones, las referencias bibliográficas y los apéndices que aglutinan las partituras de las obras.

## 1. Antecedentes

La que en la zona andina colombiana ha sido nombrada como “música tradicional” tuvo su origen en las relaciones establecidas con el marcado crecimiento de su población. Las conexiones entre colonizadores y migrantes convirtieron esta región en un punto transcendental del mestizaje, y la música, como expresión artística, no quedó rezagada de este fenómeno cultural.

Según Gil Cuy (2020: 13-14), este camino de mestizaje entre indígenas y africanos se vio influenciado por las músicas de salón europeas que llegaron al Nuevo Reino de Granada durante la conquista y la colonia, en el período comprendido entre el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XIX. De allí comenzó a forjarse la dinámica entre los músicos no solo por la música de salón, sino también por la experimentación con los llamados ritmos andinos colombianos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, una nueva generación de compositores e intérpretes de la zona andina colombiana relacionó su trabajo con la fusión de ritmos tradicionales colombianos y músicas académicas que posteriormente influenciaron a otros compositores a lo largo del siglo XX, entre ellos Pedro Morales Pino (1863-1926), Luis Antonio Calvo (1882-1945) y Emilio Murillo (1880-1942), “cuyas obras constituyeron el mejor repertorio de la ‘vieja guardia’ en varios ritmos colombianos” (Perdomo Escobar, 1980: 88). Este autor mencionó la estructuración de la música andina colombiana de la tradición popular, ya que, en sus inicios, estas músicas del folklor se transmitían exclusivamente por tradición oral. En esta transición “se comienza a indicar en las partituras la métrica, el tempo y el carácter de la obra; estos nuevos compositores contribuirán al desarrollo y universalización de la música colombiana” (Escobar, 1980). Adicionalmente, dicha evolución se fundamentó en los aires nacionales, es decir, ritmos propios y criollos colombianos<sup>2</sup> donde no hubo una distinción clara entre lo académico y lo popular. (Casas Figueroa, 2014; Bermúdez, 2008: 171)

---

<sup>2</sup> “En el Valle del Cauca, a comienzos del siglo XX, el ritmo de bambuco se cantaba y tocaba en las reuniones familiares, los conciertos de salón y las serenatas. Estos hicieron parte cultural de las ciudades tanto en los círculos altos de la sociedad como en los más populares. Esta canción se fue transformando y estilizando a tal punto de permear otras piezas de carácter instrumental; así, empezaría entonces a coexistir la canción con ritmos



Uno de los géneros que como parte de esta fusión de ritmos tradicionales y académicos durante esos años tuvo un gran auge, fue el de la canción. Un nutrido grupo de duetos y solistas, acompañados de guitarra –instrumento característico del ámbito popular– o el piano –en la música de salón–, alcanzó gran aceptación.

Cabe anotar que en América Latina, el formato de música para voz y piano durante los siglos XVIII y XIX tuvo un desarrollo tardío en comparación con Europa. Basta con imaginar las trabas logísticas que implicaba la traída de un piano a estas tierras: trasatlánticos de vela y de vapor, champanes río Magdalena arriba, mulas trepando por la cordillera y la humedad persistente (Torres, 2014). Con todo, el piano se convirtió en el instrumento predilecto para la música de cámara y los recitales en pequeños salones; los *Lieder* de Franz Schubert y Robert Schumann marcaron, en términos estilísticos, una relación manifiesta entre música y texto. Esta dinámica se consolidó más adelante en lo que se ha considerado como la canción culta colombiana. Así, la canción para voz y piano a partir de la primera mitad del siglo XX es representativa en Latinoamérica como símbolo de la música culta. Según Yepes y Gifford (2011), “el canto permitió interacciones del mundo popular a la sala de concierto”.

La canción colombiana que se hacía en los salones, en ritmos como el bambuco, el pasillo, el torbellino, la danza y el vals, fue un elemento que contribuyó enormemente a la configuración del país como nación, “A partir de la década de los sesenta [1860], las canciones son más académicas y más embebidas del espíritu nacionalista” (Duque, 2004: 9); el texto, mediante la poesía, refleja el afán de expresar el romance, el amor y el desamor, y los espacios añorados (Perdomo Escobar, 1980: 89). Por su parte, en la música instrumental predominaban las redovas, las galopas, las mazurcas y las polcas.

La danza andina, a la que se le articulaban vertientes rítmicas anotadas en las partituras como “danza-habanera”, “danza-tango” o “danza-intermezzo”, tampoco fue ajena a la dinámica cancionística e instrumental que se vivía en el país. Es necesario diferenciar dos acepciones de este término. La primera remite a la danza folklórica, entendida como los bailes que conservan tradiciones y costumbres particulares, con diferentes ritmos y motivos de celebración. La segunda alude a un contexto histórico, social y cultural diferente que desde

---

criollos como la danza y el pasillo con otros de origen europeo como la marcha, el vals, la mazurca y la polka”. (Casas Figueroa, 2014: 33)

el siglo XIX se ha rastreado como un producto de la fusión de elementos etnoculturales europeos, indígenas y africanos (Bernard, 2009); por tanto, su esencia no es solo mestiza, sino que incluso involucra agentes externos como la habanera cubana y las contradanzas británicas, francesas y alemanas.

Resignificar la tradición musical es un camino posible entre tantos estilos, tendencias y narrativas en el quehacer diario de los músicos. Béla Bartók nos evoca una alternativa valedera, mediante la revisión de la tradición musical de nuestras regiones. Muchas veces se ha dicho que en Colombia se da una mezcla de culturas entre lo andino, lo afrocolombiano y lo indígena, entre muchas otras expresiones que se han ido multiplicando a lo largo del siglo XX y XXI. (Gómez C., 2017: 62)

Sin duda alguna, Morales Pino fue uno de los compositores colombianos más prolíficos en cuanto a la creación de danzas se refiere; sin embargo, pocas de ellas fueron escritas para voz. En el panorama general de la época, la danza, como forma vocal o danza-canción, “predominó habitualmente sobre la forma instrumental, y era habitual que, por ser cantada, fuera más cadenciosa y menos virtuosa; de allí surgiría la danza-canción” (Perdomo Escobar, 1980). La búsqueda documental dio cuenta de que de las 30 obras halladas sólo cuatro son cantadas: “Divagación”, “Onda fugaz”, “Serenata” y “Retorno”.<sup>3</sup>

Aunque en sus orígenes fue interpretada en formatos como el de trío andino colombiano –guitarra, bandola y tiple–, la danza se adaptó posteriormente a otros formatos como voz y piano, estudiantina, grupo de cámara y orquesta.

La influencia de diversas corrientes estéticas que surgieron en Europa y Estados Unidos, permearon a lo largo del siglo XX la música de varios compositores colombianos, entre ellos Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Antonio María Valencia (1902-1952) –impresionismo francés–, Adolfo Mejía Navarro (1905-1973) –elementos del impresionismo francés y el jazz– y Blas Emilio Atehortúa (1943-2020) –Bartók y Ginastera–.

Más adelante, en un período intermedio, entraron Luis Antonio Escobar (1925-1993), que, según Duque (1998), podría enmarcarse en una corriente neoclásica y neo-nacionalista,

---

<sup>3</sup> El pianista, docente e investigador Lezlye Berrío tiene varios sitios web donde ofrece documentos, partituras y grabaciones de la obra de Morales Pino. *V.* <https://www.lezlyeberrio.com/partituraspedromoralespino>; <https://www.lezlyeberrio.com/historiasdelpianopedromoralespino>

y que en obras como “Bambuquerías” involucró la tradición popular recreada en un nuevo lenguaje musical, moderno y clásico a la vez (Duque, 1999); y Jaime León Ferro (1921-2015), que con sus ciclos de canciones como *Pequeña, Pequeñita*, basadas en la técnica de *word painting*, enmarcó una nueva estética colombiana.

Llegada la segunda mitad del siglo XX, una nueva generación ha venido marcando la historia en obras instrumentales o vocales que involucraron la música contemporánea y la hibridación entre tradicional y contemporáneo con las músicas tradicionales colombianas. Entre los más destacados se encuentran Harold Vásquez Castañeda (n. 1964), Bernardo Cardona (n. 1965), Diego Vega (n. 1968), Carolina Noguera Palau (n. 1978), Víctor Agudelo (n. 1979), Mauricio Arias Esguerra (n. 1984) y Pedro Felipe Ramírez Velasco (s. f.).

## 2. Planteamiento del problema

La danza andina colombiana ha estado ligada en su mayoría a un enfoque tradicional, es decir, se ha reproducido constantemente en términos musicales tonales, formales, melódicos y rítmicos establecidos desde la época de Morales Pino, son contados los compositores que la han ligado a elementos musicales contemporáneos. Es criterio personal del autor de este proyecto de investigación-creación que tanto esta como otros ritmos nacionales no deberían permanecer estáticos e inamovibles por la simple razón de que hayan sido considerados como música nacionalista de profunda tradición en el imaginario popular. La búsqueda personal y compositiva aquí está centrada en la exploración de ritmos colombianos y del Caribe, donde lo rítmico, lo armónico, lo melódico, lo textual y lo formal involucren otros agentes musicales a través de las estéticas y las formas más representativas de la música académica contemporánea.

Componer música colombiana de actualidad ha sido un reto personal en el que el autor ha buscado la manera de experimentar y desarrollar otros caminos en el ejercicio creativo, adentrándose en las posibilidades y tendencias académicas disponibles para, de este modo, contribuir y enriquecer el corpus musical del país. Ir más allá de las formas tradicionales de la música andina es un objetivo claro de este proyecto, sin tener como prejuicio o intención desfigurar las raíces y las formas tradicionales.

La búsqueda de investigaciones y creaciones recientes que fusionen la música tradicional colombiana con las contemporáneas académicas arrojó un escaso panorama en comparación con la amplia propuesta que ofrecen las músicas comerciales. De ahí la motivación para experimentar con una fusión que combine los ritmos colombianos con músicas de países como Rumania, Armenia, Estonia y Brasil.

Actualmente hay atractivas propuestas creativas donde la música andina colombiana se funde con elementos de otras músicas universales. Podría mencionar en esa fusión elementos de la música clásica, los géneros del rock, el jazz y el de las llamadas músicas “urbanas” –que, contrario a la naturaleza de su denominación, tienen igual o incluso mayor acogida en la ruralidad–, ofrecen productos novedosos. Así pues, el planteamiento está enfocado en la creación de un ciclo de canciones con textos de poesía costumbrista

antioqueña en el que se evidencie un diálogo de exploraciones y expresiones entre la música tradicional colombiana y algunas de las estéticas contemporáneas del mundo. Esta forma de composición posee antecedentes estéticos que han marcado una fuerte tendencia en los últimos 25 años en el país, incluyendo las universidades, las sociedades filarmónicas, las escuelas de música y, en general, el quehacer profesional de muchos compositores.

### 3. Pregunta de investigación

Cómo componer un ciclo de canciones para voz y piano basado en las danzas andinas de Pedro Morales Pino, donde se integren diversos lenguajes musicales contemporáneos propios del siglo XX y lo que va corrido del XXI.

### 4. Justificación y pertinencia

La presente investigación-creación surgió de un viaje a Cuba realizado por el autor, que le permitió presenciar las interpretaciones de las habaneras que hacían los músicos callejeros; allí las llaman danzas habaneras o tango congo, y en buena medida tienen cercanía formal con las variantes denominadas danza, dancón o danza-canción germinadas en otros países a principios del siglo XIX y posteriormente dinamizadas en el resto del continente. Acaso fuera un destello de creatividad que se encendió súbitamente, quizás un *déjà vu*: el hecho claro es que la conexión y el gusto por estas músicas, el ansia de reflexionar sobre el influjo que han tenido a lo largo y ancho de la geografía y la historia de Latinoamérica y el Caribe, y de indagar sobre sus particularidades instrumentales y cancionísticas y su desarrollo desde finales del siglo XIX y principios del XX en ritmos como la danza andina de Colombia, la milonga y el tango de Argentina, el *maxixe* de Brasil –la machicha o el tango brasileño–, el *candombe* de Uruguay, el *son jarocho* y el bolero de México, el *payandé* de Perú, o la danza de Puerto Rico y República Dominicana, desencadenaron este emprendimiento.

Entrando de lleno en el caso de la región andina colombiana, la dinámica de su música instrumental y sus canciones evidencia una gran fortaleza en todo tipo de ámbitos –rural y urbano, grupos sociales y académicos–, en buena parte debido a que han estado –y lo siguen haciendo– relacionadas con su historia cultural y la construcción de identidad. Esta dinámica no es ajena a la pluriculturalidad del país: en el resto de sus regiones –Caribe, Pacífico, Orinoquía, Amazonía, Insular– los festivales de músicas autóctonas brindan la manera de expresar las idiosincrasias particulares a través de sus ritmos y canciones.

De ellos, aunque algo circunscritos a círculos más cerrados –¿elitistas, podría pensarse? –, festivales de música como Mono Núñez, Cotrafa, Festival nacional del pasillo, Zue de oro,

Antioquia le canta a Colombia y Festival nacional de música colombiana, abogan por alentar a jóvenes intérpretes y compositores en sus carreras musicales.

La academia también ha sido un destacado puntal en lo que al desarrollo para nuevas propuestas compositivas, a partir de estas músicas como material de construcción, se refiere. Ejemplos de estos emprendimientos son la carranga-rock de los Rolling Ruanas;<sup>4</sup> el rock andino de Héctor Fabio Torres, músico que fusiona la música académica con la tradicional colombiana y la contemporánea (medios electrónicos y electroacústica);<sup>5</sup> el tropipop de Bonka, Mauricio y Palo de Agua y Carlos Vives; el jazz del Cuarteto de Arbey Valencia<sup>6</sup> y el Trío Nueva Colombia de Germán Darío Pérez;<sup>7</sup> los medios electrónicos de Carlos Ignacio Toro Tobón,<sup>8</sup> Sebastián Orejarena y Johann Hassler; y los bambucos con instrumentos propios del tango, trío andino colombiano con saxofones, además de otros formatos instrumentales no convencionales.

En este punto resulta necesario aclarar el concepto de *música contemporánea orientada hacia la música académica*. Sus antecedentes se remontan a finales del siglo XIX con los movimientos nacionalistas de las últimas facetas del Romanticismo, que dieron lugar a tendencias de carácter continuista como el impresionismo y el expresionismo, considerados como las primeras manifestaciones contemporáneas de la música del siglo XX. A partir de este momento, de forma general y más amplia, se consideran como música contemporánea los lenguajes posttonales posteriores a la muerte de Anton von Webern (1883-1945). Habitualmente se confunden las etapas de la música contemporánea con algunas corrientes

---

<sup>4</sup> V. Los Rolling Ruanas, rock con ritmo carranguero [video]. *El Tiempo* (4 de diciembre de 2015). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BHrpIxZxFSc>

<sup>5</sup> V. Héctor Fabio Torres, “Bajo el signo” (bambuco) [video]. YouTube (18 de diciembre de 2012). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cRIVLHg0ek4>

<sup>6</sup> V. Cuarteto de Arbey Valencia, *Colombia a través del jazz*, “Ema” [video]. YouTube (28 de mayo de 2021). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hzyBH1wBxLA>

<sup>7</sup> V. Trío Nueva Colombia [video]. YouTube (13 de septiembre de 2016). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=H0-RpyY3iAw>

<sup>8</sup> V. Carlos Ignacio Toro Tobón, *Cantos del mar y de la Sierra*, homenaje al maestro Jaime León Ferro para voz y medios electrónicos en vivo [video]. YouTube (26 de enero de 2022). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=APWU4IU1cUU>

y movimientos como el modernismo o la música modernista (1910-1975),<sup>9</sup> en razón de que algunos autores aseguran que la música académica contemporánea surgió con la “posmodernidad” –a partir de 1975–; también es materia de debate si denominarla música contemporánea o vanguardista –como una corriente de esta–. Con todo, más allá de cualquier afiliación, este trabajo se acoge al término “música contemporánea” para abarcar, de manera general, las corrientes, movimientos y algunas de las técnicas contemporáneas de composición de los músicos seleccionados.

Algunos de los movimientos y expresiones relacionadas con la música creada a partir de los inicios del siglo XX son el modernismo, el minimalismo, el posmodernismo, el poliestilismo, el conceptualismo, el serialismo, el atonalismo, el neotonalismo y la nueva simplicidad, cuyas estéticas son desarrolladas por Bártok, Berio, Pärt y Almeida Prado, los referentes de este proyecto de investigación-creación. Ellos, ciertamente, han aplicado la pérdida de unidad estilística y técnica, la ruptura con el pasado y el abandono del lenguaje tonal, la experimentación rítmica, sonora y tímbrica, las armonías libres, la búsqueda personal por encontrar su propio lenguaje y la incorporación de elementos tradicionales y folklóricos de diferentes países.

Adicionalmente, otros compositores han marcado una tendencia académica compositiva contemporánea en todo el mundo –incluyendo Latinoamérica–, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. En Latinoamérica podríamos mencionar dos vertientes: primero, las músicas de consumo, populares, de actualidad y la canción que acompaña las luchas sociales; en un segundo momento, las músicas fuera de una tradición tonal, músicas académicas basadas en elementos folklóricos o de tradición y las músicas experimentales y medios electrónicos. En la Colombia de hoy, el término “música contemporánea” está asociado a las nuevas músicas que se producen tanto en los ámbitos populares y académicos como en la industria; no obstante, en el académico, su integración con las contemporáneas ha sido escaso, y los ciclos de canciones para el formato de voz y piano lo han sido aún más.

---

<sup>9</sup> Carl Dahlhaus (2014) describió el modernismo como un momento histórico visiblemente discontinuo, y juzgó y examinó la aplicación que Hermann Bahr dio de él, proponiendo, en cambio, hablar estilísticamente de “música modernista receptiva”, que se desarrolló entre 1890 y 1910.



Este vacío motivó, entonces, la experimentación a partir de tres perspectivas: 1) tradicional, enmarcada en la canción y la danza andina colombiana; 2) contemporánea, en los lenguajes de los compositores referenciados; y 3) mediación en la hibridación entre tradicional y contemporáneo de las dos primeras a partir de la visión, las influencias y la afinidad personal con algunas técnicas compositivas, apuntando al fomento de la conservación, evolución y difusión de la música andina tradicional en tanto se convierta en un medio pedagógico para otros compositores, intérpretes y arreglistas.

## 5. Objetivos

### 5.1 Objetivo general

Componer un ciclo de canciones para voz y piano que integre aspectos de la música tradicional andina colombiana con lenguajes musicales académicos propios del siglo XX y lo que va corrido del XXI.

### 5.2 Objetivos específicos

Integrar de manera equilibrada y estéticamente coherente elementos característicos propios de la música andina colombiana, particularmente en el ritmo de danza, con una selección de lenguajes contemporáneos y el bagaje compositivo propio.

Evidenciar una transformación progresiva en el desarrollo del ciclo, de manera que partiendo de un enfoque tradicional vaya incorporando gradualmente nuevas técnicas.

Incorporar diferentes formatos vocales (solista, dúo y cuarteto).

Identificar tanto las características y recursos compositivos de algunas danzas de Pedro Morales Pino como de los compositores referenciados, a fin de integrar lenguajes con estéticas musicales tan diferentes.

Aportar una obra vocal y pianística que hibride elementos musicales de la zona andina colombiana con lenguajes musicales contemporáneos y sirva de repertorio para ensambles de música de cámara, pedagogos, intérpretes y compositores.

Grabar el ciclo de manera profesional y crear una puesta en escena –concierto– donde se involucran elementos visuales tradicionales y contemporáneos.

## Parte I

### 1. Referentes teóricos

1.1 La música andina colombiana y la tradición desde Pedro Morales Pino y el ritmo de danza

La música andina colombiana, que abarca una zona de gran extensión y cobertura geográfica de la región central del país, ha sido catalogada como un conjunto de ritmos y aires con variaciones musicales muy variadas –guabina, bambuco, pasillo, torbellino, danza, sanjuanero–. “Cada región ha imprimido un toque distintivo y de variaciones organológicas en su instrumentación y en las agrupaciones que las interpretan” (Gil Cuy, 2020: 13). La región abarca los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda, Tolima, Huila, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Cundinamarca, Boyacá y Santander. Desde finales del siglo XIX, estos estilos musicales han sido relacionados con lo campesino,<sup>10</sup> lo folklórico,<sup>11</sup> la tradición oral y las situaciones cotidianas.<sup>12</sup>

En sus inicios, dos de las figuras más importantes fueron Pedro Morales Piano y Emilio Murillo, que incorporaron raíces de las músicas campesinas a los códigos de la escritura musical de Occidente. Considerados modernizantes en su momento, ambos maestros encontraron eco en compositores posteriores, que definieron durante décadas la anhelada tradición musical de Colombia. (Vega, 2020)

Con el establecimiento de la república, las élites buscaron símbolos de identidad nacional representados en ritmos propios con gran arraigo en fuentes populares que, considerados como aires nacionales, prosperaron junto con la música erudita, la de salón y la de cámara.

---

<sup>10</sup> V. D. Reyes Suescún (2020).

<sup>11</sup> En sus primeras épocas, estas músicas se preservaron a través de la tradición oral, cuando los mayores les transferían el conocimiento y acervo cultural a las nuevas generaciones por medio de la enseñanza de los instrumentos autóctonos y característicos de esta región.

<sup>12</sup> “Más que los límites geográficos de estos departamentos de la región andina, la diversidad de las músicas andinas colombianas se debe a los diferentes modos en que sus pobladores han expresado las situaciones cotidianas a través de ellas”. (Torres de la Pava, 2019: 33)

No solo por la influencia de la radio –introducida en 1929–, la televisión –en 1954– y, más recientemente, los medios digitales de comunicación, sino también por las migraciones masivas del campo a las ciudades, los instrumentos y las músicas han comenzado a volverse cada vez más populares y urbanos, y han entrado a hacer parte de los ámbitos académicos en los conservatorios y universidades.

La música andina colombiana ha estado ligada especialmente a formatos de cuerdas pulsadas, ya que estas han sido parte de la cotidianidad de sus pobladores. Algunos, como el trío andino colombiano, conformado por tiple, guitarra y bandola –al que en ocasiones se le añade requinto– (Rojas Restrepo, 2004);<sup>13</sup> la estudiantina –instrumental– y el dueto vocal han sido los más utilizados por compositores como Luis Antonio Calvo, León Cardona, Luis Uribe Bueno, Jorge Arbeláez, John Jaime Villegas, Héctor Fabio Torres y Rolando Ramos, entre otros.

Aunque es evidente que Morales Pino también pertenece a este listado, al momento de rastrear el origen del trío andino y la estudiantina, su figura adquiere singularidad. Desde un discurso nacionalista, el maestro nunca cesó de buscar el reconocimiento académico para la música colombiana popular y tradicional. En 1897, motivado por la presencia en el país de la estudiantina española Fígaro,<sup>14</sup> fundó la agrupación Lira Colombiana, que “en este género fue modelo y atrajo el interés para las posteriores agrupaciones de la música andina en Colombia a lo largo del siglo XX en estos formatos”. (León Rengifo, 2003: 18)

A estos formatos se les fueron añadiendo paulatinamente los de voz con guitarra, duetos de guitarra, piano solo y voz y piano, y más adelante aparecieron tríos y cuartetos para violín, chelo, clarinete y percusión, incluso formatos de medios electrónicos.

Contextualizar la importancia de la tradición musical colombiana desde Morales Pino es de gran importancia para este trabajo de investigación-creación, en razón de que la historia

---

<sup>13</sup> Sus orígenes se remontan a mediados del siglo XIX, cuando amenizaba tertulias y celebraciones en campos y ciudades. En 1978 ya aparece asociado como un conjunto instrumental que interpreta géneros nacionales como el pasillo y el bambuco. (Rojas Restrepo, 2004)

<sup>14</sup> Esta estudiantina tuvo un interesante proceso de transculturación en su exitosa gira por países europeos y latinoamericanos como Italia, Austria, Rusia, Bélgica, Cuba, Colombia, Chile y Argentina, y generó un interés social y musical por su formato de orquesta de guitarras de estudiantina española y el uso de la bandurria.

lo ha ubicado como un referente del nacionalismo musical,<sup>15</sup> la tradición, el folklor, lo popular y lo académico.

Morales Pino indagó en la música folklórica colombiana de tradición oral<sup>16</sup> y se afanó para integrarla a la música académica.<sup>17</sup> Los conciertos que presentó en el exterior y la aceptación de sus creaciones por parte de la crítica y la prensa marcaron una impronta más allá de lo nacionalista que trascendió fronteras y le permitió experimentar con ritmos extranjeros. Así, la visión idealista que se tiene de él como un músico “nacionalista” y divulgador “exclusivo” de la música andina colombiana es equivocada.<sup>18</sup>

Al igual que otros compositores formados en su propio terruño, Morales Pino formó parte de una nueva generación que buscaba la integración de un lenguaje musical propio, pero con base universal (Pardo Tovar, 1959: 69). Por otro lado, está el caso de compositores como Antonio María Valencia, formado fuera del país, que fusionó las músicas andinas tradicionales colombianas con influencias europeas.<sup>19</sup>

Rico Salazar (2004) consideró a Morales Pino como el padre la música andina colombiana, la que se canta y la que se toca; de su labor reconoció la fuerza que le imprimió a los aires folklóricos del país tocados en salas de concierto, donde “las obras y canciones fueron conocidas por el público, en especial las élites bogotanas, interpretando dentro del mismo concierto programas de corte clásico y folklórico”. Cabe anotar que el repertorio de

---

<sup>15</sup> La escritura de los aires folklóricos nacionales para piano y voz en Colombia evidencia el primer afianzamiento de la música académica en la identidad cultural del país (Boada Valencia, 2012: 69). Según Varela (s. f.), “el término ‘música nacionalista’ ha sido empleado para describir músicas cuya base está orgánicamente en el folklore de una región o un país determinado”.

<sup>16</sup> En 1890, Morales Pino agregó la escritura a la tradición oral de la música colombiana (Abadía Morales, 1999). Según Casas Figueroa (2014: 142), “la fuente fundamental a la que se debe hacer referencia a Morales Pino es el hecho de adoptar las músicas populares, campesinas y de tradición oral de la región andina y llevarlas a la academia”.

<sup>17</sup> A partir de 1890, Morales Pino compuso obras basadas en la tradición oral y el folklore musical colombiano usando técnicas propias de la composición musical académica. (Serracanta, 2014)

<sup>18</sup> Esta afirmación fue debatida por Bermúdez. (2009: 103)

<sup>19</sup> Valencia estudió en la Schola Cantorum de París entre 1923 y 1928. Su trío para violín, violonchelo y piano “Emociones caucanas”, de 1930, muestra claras influencias del impresionismo, el formalismo y el neoclasicismo. La “Sonatina boyacense”, de 1935, es vanguardista en su armonía y conservadora en su forma, rasgos característicos de Vincent d’Indy, uno de sus maestros. Ambas obras dan clara cuenta de que Valencia combinaba hábilmente la estética aprendida en Francia con los ritmos nacionales de su patria. (Jiménez Echeverri, 2015: 55)

la música de salón “incluía bambucos, torbellinos, pasillos, vales y danzas, los dos últimos ritmos de origen europeo”. (Casas Figueroa, 2014: 77)

Morales Pino cristalizó la esencia de los aires andinos e intensificó la práctica interpretativa de la música popular en conjuntos de orquesta típica “en el momento histórico preciso, cuando la cuestión del nacionalismo musical se hacía impostergable” (Tabares, 2008: 21). El estilo interpretativo que le dio a su agrupación –la Estudiantina de Morales Pino– se impuso como el “tradicional y correcto” para interpretar los aires andinos del país, y la música colombiana en las salas de concierto se interpretaba con la misma exigencia técnica de la música clásica europea. “Morales Pino representa la conjugación de una música íntegra con un inigualable manejo de la melodía,<sup>20</sup> variaciones rítmicas admirables en su conjugación y variedad,<sup>21</sup> con claras transcripciones pianísticas a nivel armónico, melódico y textual”. (Marulanda Salazar, citada en Tabares, 2008)

Duque (2004) afirmó que el compositor creó su obra original a partir de las músicas populares andinas y legitimó la danza, el pasillo y el bambuco a la misma altura de la música de salón.

La música vocal, en particular la forma de la canción acompañada de piano y los duetos con guitarras, marcaron la tendencia de la época. “Después de 1860 se marchita la contradanza, florecen la canción<sup>22</sup> y el vals, se imponen en los salones las redovas, las galopas, las mazurcas y las polcas, y a partir de 1870, las publicaciones son más académicas y más embebidas del espíritu nacionalista”. (Duque, 1998: 9)

Entre 1860 y 1880, las contradanzas, junto con la influencia de la danza habanera, dieron origen a un nuevo ritmo: la *danza andina colombiana*. Contradanzas como “La ilusión”, de Julio Quevedo y “La aurora”, de Daniel Figueroa, muestran similitudes con el nuevo aire. A partir de 1890 comenzaron a aparecer obras ya definidas con el nombre de

---

<sup>20</sup> “No solo mediante buenas e inspiradas melodías, sino con el acertado discernimiento de su teoría musical inherente”. (Tabares, 2008)

<sup>21</sup> “Esto le permitió escribir correctamente sus ritmos y realzarlos en arreglos, tarea que habían eludido sus antecesores”. *Ibid.*

<sup>22</sup> La forma de la canción ha sido tratada en el ritmo de danza andina colombiana en menor proporción que otros aires como el bambuco o el pasillo, ya que estas últimas se caracterizaban por ser instrumentales en su mayoría. (Granda Mazo, 2015)

danza; un ejemplo de ellas es la danza cartagenera “La borinqueña”, de compositor anónimo. Fue solo a partir del final del siglo XIX, con la nueva generación de compositores como Morales Pino, Calvo y Murillo, que “el repertorio de índole académica basado en músicas campesinas, rurales, populares, pertenecientes a la música para piano y canciones del repertorio andino en ritmo de danza, tiene una deliciosa época dorada entre 1900 y 1930”. (Bermúdez Cújar *et al.*, 2000: 64)

Casas Figueroa (2013: 37) describió las danzas de Morales Pino como “lentas, pocas veces rápidas, variadas, poseen gran variedad de patrones rítmicos en el acompañamiento”.

Con respecto a la construcción melódica de sus danzas y bambucos, musicólogos como Bermúdez Silva (1970), anotaron que en ellos son notorias las melodías de comunidades indígenas como la paez de Cauca, la kogui de la Sierra Nevada y las de los guambianos, pijaos y nasas de Huila. Sin embargo, la traza de sus ritmos fue menos clara; Bermúdez Silva (1970) los buscó en España, y encontró algunos similares en las vascongadas de las provincias vascas y en aires como el zorcico, un ritmo de baile popular vasco-navarro y el charivari, un ritmo medieval de la misma región–.

La calidad de su obra y las salidas del país sorteando múltiples dificultades para mostrar su música en Sudamérica, Centroamérica y Estados Unidos fueron creando la imagen mítica de un Morales Pino heroico. “No obstante, otros autores consideran que en estos actos de valor hay un tipo de hazaña si se quiere más fundamental: convertir su vida en un arquetipo”. (Monsalve, 2009: 23)

Lo expuesto hasta ahora, entonces, fundamenta su presencia en este trabajo y abre el camino para presentar los demás compositores seleccionados, que, a diferencia de él, están enmarcados en una estética diferente: la música contemporánea.

## 1.2. La música contemporánea

El concepto de *música contemporánea* académica o docta podría devolverse en el tiempo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (1945) o incluso hasta las primeras décadas del siglo XX; en esos años, compositores como Ígor Stravinsky, Edgar Varese, Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern fueron radicales en los cambios de la música en Europa. Era la época del atonalismo, el expresionismo musical, el neoclasicismo

y el dodecafonismo. Y a partir del final de la década de 1940, de la mano de nuevos creadores, aparecieron corrientes como el serialismo integral, la música aleatoria, el minimalismo, la música concreta y la música electrónica; en suma, la llamada “nueva música”. En el caso de Colombia, el auge de la música contemporánea comenzó a finales de la década de 1980.<sup>23</sup>

En Latinoamérica y, en particular, en Colombia, cabe precisar que la música académica contemporánea

[...] ha sido entendida desde las miradas académicas como un repertorio que surgió desde la segunda mitad del siglo XX, ligado a la tradición musical académica (también conocida como clásica, erudita, docta, culta, de arte o de concierto). Asociada muchas veces a la música mixta (medios acústicos y electrónicos), a géneros como la música experimental (músicas que superan límites existentes o de definición de género), el arte sonoro (medio expresivo del sonido), y su empleo para otros campos artísticos como el arte audiovisual la danza, el teatro y otros. (Círculo Colombiano de Música Contemporánea, s. f.: 1)

Basado en la identificación personal del autor hacia aquellos compositores académicos contemporáneos que incorporaron elementos tradicionales en sus creaciones, se listan a continuación los seleccionados para este trabajo.

### 1.2.1 Béla Bartók

1881, Sânnicolau Mare (Imperio austrohúngaro, actual Rumania – 1945, Ciudad de Nueva York.

Estudió en Bratislava con Janos Köessler –alumno de la tradición musical europea con inclinación hacia la música contemporánea– y en Budapest con Laslo Erkel, que lo introdujeron en la música europea tradicional de los siglos XVIII y XIX: Bach, Brahms, Liszt y Wagner. Según Gómez C. (2017: 49-50), “su gran pasión fue llevar la música campesina a la música académica”. Gran parte de su obra se fundamentó en la música folklórica de tradición oral de Europa Oriental, que grababa *in situ* con un fonógrafo; algunos ejemplos son las *Danzas rumanas*, *Catorce bagatelas para piano* y *Microcosmos*.

---

<sup>23</sup> Al respecto, Acosta R. (2007) elaboró un estudio a profundidad.



### 1.2.2 Luciano Berio

1925, Borgo d'Oneglia, Italia – Roma, 2003.

Estudió en el Conservatorio de Milán con Giulio Cesare Paribeni y Giorgio Federico Ghedini. En 1964 estrenó *Folk songs*, un ciclo de canciones populares tradicionales de países europeos y del Asia Central, rodeadas de motivos medievales y renacentistas, y acompañada de elementos contemporáneos que incluyen lenguajes ajenos al normalmente usado por el compositor.

### 1.2.3 Arvo Pärt

1935, Paide, Estonia.

Estudió en el Conservatorio de Tallin –la capital de Estonia– con Heino Eller. Inicialmente, sus composiciones eran de carácter neoclásico, aunque más recientemente ha explorado técnicas como el serialismo. Ha compuesto un gran número de obras para piano, canciones infantiles y música para radio, teatro y películas animadas. Hoy día es considerado un gran exponente del minimalismo sacro, y su mayor innovación musical es llamada *tintinnabuli* – que será expuesta más adelante–.

Por su armonía, melodía, ritmo, forma y texto, se tomó *Songs from childhood*,<sup>24</sup> un compendio de 15 piezas basado en canciones infantiles tradicionales estonias, con temática teatral, compuestas entre 1956 y 1970, y pensadas para la enseñanza en coros infantiles.

### 1.2.4 José Antônio Rezende de Almeida Prado

1943, Santos, Brasil – São Paulo, 2010.

Luego de los primeros aprendizajes en su país, estudió con Nadia Boulanger y Olivier Messiaen en París entre 1970 y 1973, y con György Ligeti y Lukas Foss en Darmstadt.

A partir de 1974, sus obras orbitan en el principio de la transtonalidad, donde elementos de un discurso atonal se mezclan con redundancias y resonancias del sistema tonal. En la década de los ochenta regresó a estructuras tradicionales construidas sobre un lenguaje lleno de elementos tonales y modales, como en “Nocturno n.º 4”. Asimismo, aun sin haber sido

---

<sup>24</sup> Arvo Pärt. (6 de octubre de 2015). *Songs from childhood* [disco de audio]. Estonian Public Broadcasting, Arvo Pärt Centre, Children's Music Studio of Estonian Radio – ERRCD0028. Disponible en <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/publications/songs-from-childhood/>

guitarrista, se apropió de planteamientos estéticos y estructurales para elaborar una concepción interpretativa inspirada en el repertorio de Heitor Villa-Lobos.

Según Castro Gil (2018), la influencia de Messiaen en su obra es muy marcada. Cook (2018) afirmó lo siguiente: “Almeida Prado consideró que la creatividad no es exclusivamente intrínseca al sujeto, sino a su capacidad de interacción con una red de modelos de agentes y elementos heterogéneos”. Y Moraes Taffarello (2010: 276) agregó que muchas de sus influencias fueron basadas en otros músicos, “esto formando parte de su genética como compositor”. Así, al estudiar la intersección entre Messiaen y Almeida Prado es posible reconocer y enmarcar las influencias en los lenguajes entre maestro y alumno, que posteriormente desarrollaron en él una faceta posmodernista, ecléctica y transtonal.

Desde sus inicios, el compositor buscó inspiración en elementos extra-musicales, tendencia que se refleja en tres de sus obras: las 18 *Cartas celestes*, basadas en el cielo de Brasil y el *Atlas Celeste* de Freitas Mourão;<sup>25</sup> los *Poesilúdios*, a partir de poemas y pinturas y las noches en las grandes ciudades; y *Kinderszenen*, inspiradas en piezas infantiles que recrean la niñez, los animales y los bailes y rondas infantiles.

Este diálogo entre un compositor tradicional como Morales Pino y los compositores contemporáneos citados parece distante a simple vista; con todo, es mucho más cercano de lo que podría pensarse, en razón de que sus músicas están sustentadas y cimentadas sobre la tradición académica musical europea.

### 1.3. El concepto de hibridación entre lo tradicional y lo contemporáneo

Hobsbawm y Ranger (2005) señalaron la existencia de un proceso de formalización y ritualización caracterizado por hacer referencia al pasado, que busca inculcar valores, normas y comportamientos mediante la repetición, y agregaron que dicho proceso está presente en muchos historiadores y antropólogos que reestructuran sus imágenes a partir de los conceptos de nación, nación-Estado y nacionalismo.

Seeger (2013) sostuvo que la tradición abarca los fenómenos que se manifiestan a partir de la herencia, el cultivo y la transmisión de una práctica o modo de hacer algo en la sociedad,

---

<sup>25</sup> Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (1974). *Atlas celeste*. São Paulo: Vozes.

además de su *modus operandi*, que actúa en tres dimensiones: geográfica, de tejido social y de período de vida, y que el hombre es el producto de circunstancias pasadas que, parcial o totalmente, aún se mantienen; asimismo, afirmó que hablar de tradición es considerar los aspectos, las identidades y las costumbres, incluyendo el folklor ligado a los aires tradicionales de un país o una región en particular.

Según Briones (1994: 103), toda tradición ha sido descrita simbólicamente como una noción de “autenticidad” devenida de un proceso de interpretación que atribuye resultados en el presente haciendo referencia al pasado.

Para Arévalo (2004), la etimología misma de la palabra “tradición” conlleva la transmisión o entrega de una generación a otra, aunque estas no son estáticas, caducas o inamovibles, sino dinámicas y diversas.<sup>26</sup> Y para Sánchez Ortega (2009), la música tradicional en América Latina y el Caribe es aquella que se dio en la heterogeneidad de las culturas aborigen, africana y europea, y que en este intercambio nacieron ritmos y convergencias propias de cada región y país, al igual que los instrumentos autóctonos, las combinaciones sonoras, la construcción melódica, rítmica y armónica y la diversidad en sus celebraciones, idiosincrasias e identidades.

La creación musical tradicional en América Latina y el Caribe ha pasado por procesos desarrollados a través de la diversidad y la unidad de culturas. Las prácticas de la población y los estudios de académicos han interactuado en la dinámica de “enriquecer” lo tradicional y han alcanzado una música propia, criolla, de elementos comunes y particulares que conservan su propia idiosincrasia e identidad manteniendo su tradición. (Sánchez Ortega, 2009)

Las músicas colombianas han sido renovadas desde las músicas contemporáneas por elementos de transmisión cultural que remiten al legado del pasado; allí sus visiones particulares se entremezclan para dar un nuevo sentido a la tradición (Gil Cuy, 2020). Aplicada a las músicas tradicionales, lo denominado como hibridación entre lo tradicional-contemporáneo, no debe entenderse de una manera rígida e inamovible, sino como un modo de comprender la música andina que se transforma con las nuevas generaciones: “esta se

---

<sup>26</sup> Tradición. Del latín *traditio, traditionis*. Sustantivo derivado del verbo *tradere*, que significa “transmitir”, “entregar”.

apropia, se actualiza y se vive desde su cotidianidad para darle sentido dentro del panorama social de un territorio”. (2020: 14)

En el contexto de este proyecto, existen dos aspectos fundamentales que unen tradición y contemporaneidad: la hibridación<sup>27</sup> entre tradicional y contemporáneo y el análisis musical. Este último, una herramienta de aprendizaje musical constructorista, estimula, revaloriza, recupera y concientiza a los interesados en los atributos musicales que poseen la música tradicional andina y las músicas contemporáneas, “contribuyendo a la valoración de posteriores generaciones desde los procesos de cambio y readaptación cultural, en conjunción –hibridación entre tradicional y contemporáneo– entre lo tradicional y lo moderno”. (Camargo Acosta *et al.*, 2017)

En su investigación sobre el nuevo jazz en Argentina y la hibridación entre tradicional y contemporáneo e intersección de las músicas populares y tradicionales con procesos modernos y posmodernos, Corti afirmó lo siguiente:

En la actualidad existe una gran cantidad de términos como mestizaje, fusión, mixtura musical,<sup>28</sup> cruce, sincretismo,<sup>29</sup> combinación, transculturación<sup>30</sup> y creolización, entre otros, que siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica, pero llevan a diferentes resultados”. (Corti, 2007: 4)

En el mismo sentido del comentario anterior, este trabajo de investigación-creación toma elementos de la música colombiana tradicional que, al incorporar nuevas músicas universales a la danza andina, se nutre de lenguajes de compositores académicos como Bartók, Berio, Pärt y Almeida Prado, e impulsan, inspiran y enriquecen las músicas del país

---

<sup>27</sup> Bruno Alcalde ha hecho uno de los estudios más importantes en la actualidad sobre hibridación musical. Artículo, estrategias de mezcla, un marco analítico sobre la hibridez musical (2021)

<sup>28</sup> Diferentes culturas del mundo, influenciadas, transformación de fronteras geográficas permitiendo la interacción e intercambio social y musical, este compartir y difusión de arte es llamado mestizaje. (Corti, 2018).

<sup>29</sup> La mezcla, fusión e hibridación entre tradicional y contemporáneo ligadas a diferentes corrientes musicales, estéticas y estilos.

<sup>30</sup> Para una descripción más detallada de este concepto, v. A. L. Madrid, & R. D. Moore. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean dialogues in music and dance*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

con nuevas posibilidades sonoras, interpretaciones, estilos compositivos, pedagogías musicales e investigaciones en las músicas regionales. Así, la incorporación de nuevos elementos compositivos, tímbricas, técnicas y experiencias –en este caso en el piano– respecto al quehacer artístico, brinda la capacidad de enriquecer las músicas nacionales en un diálogo que se cualifica, se potencia y se retroalimenta.

Es pertinente entender que lo tradicional y lo contemporáneo, aunque parezcan conceptos opuestos, no están confrontados ni son distantes; por el contrario, son un factor clave y actúan como elementos dinamizadores de la música andina colombiana, es el punto importante de conciliación al que se plantea llegar en los próximos párrafos. Ha habido momentos en la historia de la música cuando lo que hoy se denomina tradicional fue contemporáneo, y lo tradicional hacía referencia a músicas precedentes. La música, entonces, vive un constante proceso de readaptación cultural y de cambio según las necesidades de la época, ya sea tomando elementos de culturas campesinas, tradición oral o costumbres de una región, y adaptándolas a contextos propios de la época en la que se lleve a cabo el proceso de readaptación. Cabe recordar que, en la primera mitad del siglo XX, la música colombiana tuvo hibridaciones con la música europea; compositores como Morales Pino, Murillo, Calvo, Mejía Navarro y, más adelante, Uribe Bueno y Cardona se apropiaron de la música popular para releerla desde los cánones vanguardistas de su propia época.

Compositores de diferentes épocas han sobresalido por el hecho de aprovechar componentes musicales emanados de otras fuentes culturales, y, en el caso de la música andina, la han recreado y revalorizado con su propia visión sonora y la cultura que los rodea.

Los estudios en músicas regionales han implicado concebirlas como productos culturales que se transforman en tiempos y espacios, asimilando, ganando, perdiendo e intercalando rasgos en relaciones con otras músicas. Así pues, se conforman varias redes de flujos dinámicos e intercambios que las inscriben en sistemas amplios de interculturalidad e interferencia musical a nivel regional, ‘nacional’ y, si se quiere, transnacional. (Lambuley Alférez, 2012: 4)

Así, las nuevas expresiones se emparentan con rearmonizaciones modernas y diversos formatos instrumentales a través de dos formas: sistematicidad y transformabilidad. La primera, se refiere a niveles estructurales como armonía, ritmo, melodía, forma y texto, y da

cuenta de la lógica del proceso constructivo; la segunda, relacionada con la interculturalidad, la interfluencia y lo transnacional, remite a la adaptabilidad de nuevas creaciones y configuraciones sonoras.

Esta capacidad de adaptación de las músicas tradicionales colombianas a la contemporaneidad sobrepasa, desde diferentes miradas y discursos abiertos, y sin restricciones para los compositores, las barreras culturales, temporales y geográficas. La música de la región andina no está inscrita bajo una fórmula o un reglamento ni se ha agotado; por el contrario, estos nuevos recursos musicales y constructivos brindan la capacidad de reinterpretar la tradición musical con una mirada contemporánea desde el punto de vista propio de cada compositor, recreándola desde lo subjetivo, lo experimental y lo constructorista a partir del análisis musical el cual se describirá más detalladamente en el numeral 1.5.

Por último, dentro de la conciliación entre lo tradicional-contemporáneo, aparece el concepto de *retorno*, enmarcado en la hibridación entre tradicional y contemporáneo. Dicho concepto hace referencia de volver a algo, retomar lo anterior.

[El retorno] es una posición hacia el pasado, un claro desacuerdo con el progreso. Estos retornos pueden definirse en tres tendencias: reutilización de elementos tradicionales y folklóricos; imitación de procedimientos y estilos del pasado; y reelaboración de músicas del pasado y empleo de citas. (García Fernández, 2008)

El concepto de retorno remite al término “intertextualidad”, que ha sido englobado y mal entendido al relacionarlo con un elemento musical determinado que viene de varias procedencias: un mismo autor o varios autores de la misma época o de épocas anteriores. Por el contrario, la intertextualidad debe ser entendida como una cita musical –literal, alusiva o no– en sus apelaciones a un género, un arquetipo o una fórmula musical.

Conciliar el concepto de tradición y contemporaneidad es ligarlos al de hibridación entre tradicional y contemporáneo. En el ámbito musical, son muchos los términos que describen este hecho como lo menciona en sus escritos Rubén López Cano: reciclaje, rescate, apropiación, retorno, resignificación, *collage* musical, fusión, mestizaje. Según Corti (2007), existen muchas influencias estéticas presentes en Latinoamérica: el tango, el folklore, el rock,

inclusive la música de tradición académica, que convergen con el jazz y las músicas afroamericanas o asiáticas. Estos procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo aparecen como un espacio de confluencia, un diálogo o una confrontación de identidades nacionales que pueden mirarse desde una visión o doctrina más cultural o de mestizaje. Así, la idea de heterogeneidad multi-temporal podría adecuarse muy bien al concepto de hibridación entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Según García Canclini (2012), esta característica, presente en los países latinoamericanos, puede aportar un marco teórico para estos movimientos de fusión musical que, a su vez, contribuyen a procesos socioculturales de hibridación entre tradicional y contemporáneo, “y crean nuevas estructuras para cada región en particular,<sup>31</sup> donde múltiples nombres como la fusión, la cohesión y la ósmosis entran en juego, así también como las confrontaciones entre ellos” (2012). Otros términos como *sampleo* o amalgamas en la música tradicional, los usados por Peter Wade como música en interrelación y dinámicas entre tradición y modernidad, u otros como multiculturalismo, transculturalismo, creolización, sincretismo, *collage* posmoderno, modernidad y modernidad periférica, “se refieren más o menos a un mismo significado que se adapta para intersectar procesos y productos que especifican formas particulares de hibridación entre tradicional y contemporáneo en gran medida tradicionales”. (2012)

En relación con la música contemporánea académica y tradicional actual, aparecen términos como música en yuxtaposición, homogeneidad cultural, música en globalización y *world music*. Según Ochoa Gautier (2003: 28), estas categorías de mercadeo vistas por la industria discográfica surgieron para clasificar las músicas de diferentes lugares del planeta y “facilitar” la relación entre productores y consumidores.

En Colombia se habla de música contempoandina o contemporandina (Bedoya Álvarez, 2016), o de “la nueva música colombiana” (Gómez Gómez, 2015: 7), términos

---

<sup>31</sup> Según Solano Vargas (2018: 115-116), al referirse a las músicas locales, “hago alusión a músicas campesinas que hacen parte de una tradición oral. Lo que denominamos músicas híbridas es el resultado de explorar y experimentar de manera creativa a partir de lenguajes musicales tradicionales y de lenguajes de otros espacios geográficos y culturales”.

Sin embargo, como ella misma lo afirmó, el uso de expresiones como música tradicional o música colombiana suscitan dificultades para su definición y necesariamente son conceptos que requieren revisión permanente y deben estar abiertos a la discusión y al debate: “es un hecho que son conceptos complejos, cargados de contenidos políticos, ideológicos y estéticas”. (2018: 116)

asociados a códigos de colombianidad que engloban a músicos jóvenes, amateurs, profesionales y a músicas académicas y tradicionales, y se visibilizan en bandas experimentales como Curupira, La Revuelta, La Mojarra Eléctrica, Bomba Estéreo, Monsieur Periné, Systema Solar, Puerto Candelaria, Chocquibtown, Sidestepper, Velandia, La Tigra y Herencia de Timbiquí, plataformas como BOmm y festivales como el de Música del Pacífico Petronio Álvarez (2015: 12) y el Colono de oro. De esta plétora de nombres y categorías surgen dos preguntas: ¿cuál de ellos es la correcta?, ¿cuál de ellos debe utilizarse? La respuesta es compleja, aún para los investigadores musicales, pero, en todo caso, muestran la visión que tiene la academia acerca de las músicas populares, las campesinas, las tradicionales, las eruditas, las de tradición escrita y las doctas, por una parte, en un diálogo interno, sin marcar fronteras, estereotipos, discriminaciones o estatus,<sup>32</sup> por otro lado lo contrario, algo que se sigue confrontando, algo deseable pero ajeno a la realidad en muchos aspectos, lugares y momentos.

#### 1.4 Las vanguardias situadas y la hibridación entre tradicional y contemporáneo

El concepto de *vanguardias situadas*, catalogadas como aquellas donde se fusionan y entremezclan lenguajes propios de las vanguardias con características identitarias proporcionadas por las culturas indígenas o populares<sup>33</sup> y las nuevas tecnologías,<sup>34</sup> alude a la pre-modernidad en Latinoamérica y a la expresión de modernidad, que, en el contexto de este trabajo, son entendidas como las categorías de tradición y contemporaneidad. Entre estas se han dado procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo que han implicado diversas relaciones en esta construcción de identidad: los llamados “esencialismos”

---

<sup>32</sup> En relación con el concepto de tradicional-contemporáneo, v. J. A. Naranjo Henao (2022) [podcast]. Disponible en <https://youtu.be/C8CPrUdsxIMEI>

<sup>33</sup> Las vanguardias situadas hacen sus aportes desde los sistemas y tecnologías explorados por las vanguardias –por ejemplo, el atonalismo y los medios electrónicos–, aunque “se resitúan en el contexto de una apelación al núcleo identitario, generalmente al pasado indígena o popular”. (Guembe, 2002)

<sup>34</sup> Las vanguardias situadas constituyen un campo híbrido entre la modernidad tecnológica –expresada en el empleo de nuevas tecnologías y la tendencia internacionalizante– y la premodernidad ideológica –haciendo referencia a lo indígena o lo folklórico–. En este sentido, las fusiones-mezclas con aires “posmodernos” aún persiguen un fin moderno donde la identidad no se ha disuelto y es preciso recobrarla. (García Canclini, 2012)



(Guembe, 2002) y la tendencia “internacionalizante” de experimentar con materiales musicales del pasado y resignificarlos. (García Canclini, 2012: 92)

El compositor latinoamericano de música contemporánea se enfrenta a dos tensiones: ser partícipe de la modernidad y manifestar/instruir sobre la identidad. Esta tensión dual entre construcción y reconstrucción ha sido expresada como vanguardia situada. “Los inicios de este movimiento se pueden rastrear en la vanguardia clásica y proyectarse en nuestros días con nuevas soluciones como la neo-vanguardia”. (Guembe, 2002: 32)

Las vanguardias situadas y los procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo están enfocados en volver a los tópicos primarios –lo rítmico, tímbrico, melódico o temático de las comunidades indígenas y mestizas de la identidad cultural de una región– y retornar “estilizadamente” a ellos sin descartar nuevas orientaciones del lenguaje musical.<sup>35</sup>

Las fronteras entre países, culturas y estilos finalmente se han vuelto “porosas”. Como lo señaló García Canclini (2012), el trans-nacionalismo,<sup>36</sup> la hibridación entre tradicional y contemporáneo, la multiculturalidad y los “elementos impuros” son realidades de la actualidad, y los vínculos entre tradición y contemporaneidad poco a poco han dejado de ser excluyentes. En síntesis, la hibridación entre tradicional y contemporáneo y la posición histórico-cultural de este trabajo deben entenderse como la posibilidad de explicar las vanguardias situadas, donde la identidad es una construcción y un proyecto apoyados en la tradición vistos desde las danzas tradicionales de Morales Pino y en reconstrucción con las músicas académicas contemporáneas. Este diálogo “podría emplearse de forma abierta, como sinónimo de movimiento último, comprendiendo que la vanguardización es una constante posibilidad”. (Guembe, 2002)

---

<sup>35</sup> El musicólogo argentino Ómar Corrado denomina vanguardias situadas a la hibridación entre tradicional y contemporáneo de lenguajes donde, por una parte, se apela al aporte de sistemas y tecnologías explorados por las vanguardias como el atonalismo y la generación y reproducción con medios electrónicos, “pero que resitúa estos aportes en el contexto de una apelación al núcleo identitario, generalmente del pasado indígena”. (Corrado, citado por Guembe, 2002)

<sup>36</sup> Turino (2008: 118) relacionó esta palabra con el cosmopolitanismo en las periferias.

### 1.5 El construccionismo desde el análisis musical

El concepto de *construccionismo* de Papert (1987), basado en el constructivismo de Piaget, “sostiene que el conocimiento no se descubre, sino que se construye”. Dicha construcción implica un aprendizaje significativo (Bruner, 1995; Piaget, 1977; Vygotsky, 1995) que solo es posible a través de experiencias previas de tipo intelectual o de cualquier otro tipo; este hecho supone una constante búsqueda de sentido por parte del individuo que asume el conocimiento como algo propio. Por tanto, lo que procede es un sistema integrador que permita la construcción del conocimiento a través de la ampliación y la profundización de elementos ya estudiados; de ahí la importancia de la concepción del fenómeno musical heredado de muchos siglos atrás: “somos el resultado de semillas culturales” (Papert, 1987). En sus teorías del aprendizaje y la creación, Vygotsky (1995) planteó que para el desarrollo del lenguaje es fundamental la interacción entre ellos, y que esta interacción, a su vez, genera nuevos lenguajes. (Vygotsky, 1995)

El concepto de construccionismo está relacionado en este trabajo en el hecho de tomar la experiencia musical propia –en términos de Hemsy de Gainza, el “mundo sonoro interno”–<sup>37</sup> (2013) y combinarla con las experiencias musicales interiorizadas a lo largo de la vida para construir nuevas creaciones.

El modelo del análisis musical es un puente que une la construcción con elementos como el mundo sonoro interno y el lenguaje de los compositores, y permite conocer las técnicas empleadas por ellos; de esta manera se “construyen” nuevos lenguajes. Aunque en las músicas tradicionales y académicas colombianas la aplicación de este modelo es reciente, para los nuevos compositores se ha convertido en un elemento relevante.<sup>38</sup>

Si bien las teorías musicales son en sí mismas temas suficientemente ricos, este trabajo de investigación-creación incluye también el análisis “estilístico” y las relaciones entre los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, formales, estructurales y tímbricos de las obras, sin dejar de lado carices secundarios como el histórico, el interpretativo y el pedagógico. Cabe

---

<sup>37</sup> Hemsy de Gainza definió el mundo sonoro interno como la práctica que constituye el bagaje que permite la musicalidad, la comprensión musical, la audición interior y el pensamiento musical mediante “la audición, el canto o, lo que es lo mismo, la musicalidad”. (2013)

<sup>38</sup> La tesis de Torres Hernández (2018), relacionada con el ritmo del pasillo, presenta una serie de guías que se aplican en este trabajo.

aclarar, entonces, que la intención no es la de ahondar en los temas sociales y culturales de estas músicas ni tampoco en discusiones musicológicas o etnomusicológicas sobre nacionalismo, tradición, cultura, folklore o músicas populares-académicas en Colombia; su propósito es introducirse concretamente en los conceptos teóricos del análisis de los estilos de los compositores seleccionados involucrando el propio y aprovechando las técnicas particulares representativas de cada uno, sin la pretensión de abarcar la totalidad de sus obras y lenguajes.

El análisis musical ha tenido la misión de dar explicaciones y resolver una pregunta inicial: cómo funciona una obra musical. Para Meyer (1961: 57-60), en una cultura, la instrucción es necesaria para entender su estilo, e igualmente, si se quiere comprender su significado, hay que aprender un lenguaje. Según LaRue (2004), el análisis musical está determinado por tres elementos: antecedentes, observación y evaluación-. El primero se enfoca en el contexto histórico y las concepciones estilísticas; lo segundo describe sus elementos básicos –tipología, sonido, armonía, melodía, ritmo, forma, textura y texto– “desde la concepción de la grande (Macroforma), mediana (Mesoforma), y pequeña dimensión (Microforma); y la confluencia de cada una de sus partes” (2004: 27-38), dando una mirada holística de la obra desde una totalidad musical. Y la tercera definida como la evaluación, la cual consiste en evaluar los elementos observados y sus relaciones, tomar decisiones y aventurarse a emitir juicios y conclusiones respecto a la música del compositor estudiado. En la misma tendencia de Meyer y LaRue, autores como Schenker, Keller y Kurth propusieron otra mirada a los motivos armónicos y melódicos que se desarrollan en una pieza.

Más que refutar o contradecir análisis anteriores, el objetivo del análisis musical es el de proporcionar un entendimiento amplio de una obra musical, complementando y ampliando el nivel de conocimiento que se tenía de ella. Cook (1987: 3) rechazó el carácter de completitud que se le ha dado a esta disciplina, y por ello planteó un equilibrio entre la hermenéutica y el análisis formal. Así, la base de lo que terminó siendo el análisis musical fue el producto de la recopilación y la clasificación de todo aquello que los teóricos encontraron en una obra –escalas, acordes, formas, instrumentos, etc.–. Para Lester (2005: 9), no hay un único modo “correcto” de analizar o escuchar la música del siglo XX; la

percepción de una obra musical es una cuestión condicionada a muchos elementos y, a la vez, muy personal.

En las últimas décadas, dadas sus diversas tendencias, el análisis musical ha tenido prolongadas discusiones. Nagore Ferrer (2004) mencionó la exuberante cantidad de escritos relacionados con él, muchos de los cuales plantean, replantean y definen sus estatus, límites y objetivos. Feldman lo examinó desde la sonoridad misma, sin basarse en conceptualismos musicales o técnicas: “todas las ideas han venido de las ejecuciones; no he sido jamás un soñador”. (1998: 45)

A continuación, se presenta un resumen de la dinámica del análisis musical que muestra Colombia actualmente. Para este propósito se toman como sustento las miradas dadas por Castillo García y Manco.

Castillo García (2018) propuso que el análisis musical fuera una disciplina donde las partituras no siempre son fidedignas de contener los parámetros sonoros y la obra en su totalidad –hecho que sí ha ocurrido en la tensión derivada de poner las tradiciones europeas junto a las locales–, ya que este ejercicio funcionaría a medias. En su búsqueda de alternativas, este autor ejemplificó las nuevas musicologías, en las que Ellen Rosand, presidente de la American Musicological Society entre 1992 y 1994, reconoció el análisis a partir de la respuesta al estímulo, la semiótica, la teoría de la percepción, los estudios de géneros, la narratología y la crítica cultural (2018). Dos décadas después, esos términos siguen vigentes y se quedan cortos para ilustrar la amplitud de los materiales y acercamientos analíticos de la actualidad, como los modelos matemáticos o la eco-musicología.

Asimismo, este autor (2018) puntualizó tres niveles o categorías: 1) los modelos – partituras, performance, experiencia individual, sonido e instrumentación; 2) las operaciones –gráficos, simbología, colores, elementos visuales en la partitura, diagramas y mapas conceptuales; y 3) la relectura de la información –comparación, conclusiones–.

Por su parte, Manco (2019) propuso considerar el análisis musical desde una estructura macro-formal –una dimensión que abarca todos los movimientos de una obra específica en su totalidad–, sin dejar de lado mediciones como la micro y la mesoforma, y remarcó la importancia que Grauer (2000) le dio a la percepción que los oyentes tienen de una obra.

En el caso específico de la música colombiana, el mayor énfasis sobre el estudio de una obra musical se ha dado en el campo de la musicología histórica. Según Duque (1998: 15), desde finales del siglo XIX se ha desarrollado la publicación de un repertorio de corte sencillo y directo donde predomina el aspecto melódico y se ocupa principalmente del rescate y la grabación de las partituras. Y Velásquez Ospina (2012: 102) señaló que a estas publicaciones se le sumó un sinnúmero de artículos, anuncios, comentarios y críticas en torno a esos primeros intentos de teoría y análisis musical.

Durante el siglo XX, la musicología histórica en el país ha fomentado el rigor en el tratamiento de las obras. Aun sin considerar las partituras como fuentes primarias, las referencias directas sobre el análisis musical han sido trazadas por Andrés Pardo Tovar y José Ignacio Perdomo Escobar, a los que les han seguido Ellie Anne Duque, Alberto Guzmán, Jaime Cortés, Jesús Pinzón y Egberto Bermúdez. Nuevos investigadores enfocados primordialmente en la orientación histórica se han dedicado a estudiar la producción teórico-analítica de los últimos veinte años.

Así, a partir de los planteamientos y conceptos expuestos, el presente proyecto pretende realizar un análisis musical detallado tanto de las obras de Morales Pino seleccionadas como de las de concepción contemporánea, a través de procesos convencionales que abordan aspectos netamente musicales y de otros complementarios que serán descritos más adelante en el numeral 2. De este modo es posible revelar los elementos de construcción y coherencia que contribuyan en la obtención del material que dé luces al entendimiento musical y simbólico del ciclo de canciones propuesto.

1.6 La dinámica musical de los ritmos provenientes de los grandes géneros en Latinoamérica. Los estudios culturales sobre la transculturación de Madrid y Moore

De la contradanza criolla y las danzas cubanas surgieron géneros como la habanera –vocal-instrumental– y el danzón, y con ellos otros ritmos que marcaron en Latinoamérica una dinámica musical de doble vía. El hecho de sobrepasar fronteras y permear las músicas en el Caribe fue descrito por Madrid y Moore (2013) como un proceso de mestizaje e hibridación entre tradicional y contemporáneo a través de la transculturación. En Colombia, la contradanza surgió en el siglo XVIII, y para el siglo XIX, permeada por la habanera, el danzón

y el tango congo cubanos y las danzas cortesanas francesas e inglesas, ya había derivado hacia la danza andina colombiana.

La dinámica de la danza andina puede entonces ser explicada como una hibridación entre tradicional y contemporáneo de culturas compuestas con las siguientes características: académica o improvisada, melódica y rítmicamente cercana al repertorio tradicional folklórico de las tradiciones occidentales, repetitiva, con armonía tonal. Adicionalmente, como música tradicional, ha sufrido a través del tiempo grandes cambios e influencias de otras músicas locales como el pasillo, el vals o el bambuco, y ha sido apropiada por diferentes grupos sociales como pieza de salón o música de baile.

La discusión acerca de cómo en Latinoamérica un ritmo tradicional se superpone y se vuelve popular en una cultura tiene que ver con la influencia de otros ritmos y con las grabaciones, discos y audiencias que surgieron a partir del siglo XX. La larga historia del desarrollo de la habanera va de ida y vuelta entre Europa y el Caribe: el mestizaje de las músicas entre españoles, portugueses, ingleses, franceses, negros libertos y aborígenes que habitaban antes de la conquista en Cubacán, localidad ubicada en el centro de Cuba, y la convergencia entre la danza criolla, el tango español, la chacona, la contradanza inglesa y francesa, la zarabanda, el tango congo de origen bantú<sup>39</sup> y los elementos melódicos y rítmicos hispánicos durante la colonia.

Ritmos hermanos como el danzón y la habanera cubanos, el *maxixe* brasileño, el tango argentino, la danza *fin-de-siècle*, la danza andina colombiana, el candombe uruguayo y el payandé peruano dan cuenta de esa dinámica. En ellos son claves las interacciones del colonialismo, los imaginarios locales cambiantes, las luchas de emancipación y el control social; en resumen, el trans-nacionalismo musical (Madrid & Moore, 2013), hecho que se dio por la interrelación musical de los ritmos al atravesar fronteras. Este concepto se ha utilizado con demasiada frecuencia para etiquetar artefactos culturales en lugar de describir procesos dinámicos y cambiantes. (2013: 7)

Para finalizar esta sección se plantea la siguiente pregunta: ¿el danzón y la danza podrían ser tratados como géneros musicales? En disciplinas como los estudios literarios, la antropología lingüística, la crítica cinematográfica y el folklore, los estudios de género tienen

---

<sup>39</sup> Etnia africana que habitaba zonas de los actuales países de Nigeria, Camerún y Gabón.

una larga historia que se remonta, al menos, a los influyentes *Cuatro ensayos* de Bakhtin de la década de 1920 (1982), y que han sido discutidos por los musicólogos desde 1980. Estas nociones de géneros sirven, sobre todo, como principios organizativos académicos dirigidos a la industria, los artistas y los intérpretes, pero deben de tener límites cuando se llevan a una experimentación o transgresión lúdica del estilo. Los géneros son categorías dinámicas y procesos sociales y conceptuales; para dar un ejemplo, el danzón y la danza están cambiando constantemente y sufriendo transformaciones a lo largo del tiempo, y en algún momento no serán nada parecidos a lo que fue llamado en un principio el “ritmo de...”. (Madrid & Moore, 2013: 8), sino un nombre total o parcialmente diferente al original.

## 2. Referencias estéticas

2.1 Estudios de la obra de Morales Pino realizados en los últimos veinte años en Colombia

Miguel Ángel Martínez Rojas. (2018). *Estudio comparativo de la armonía presente en las danzas para piano de tres compositores colombianos* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9093>

Posiblemente el estudio más representativo llevado a cabo hasta la fecha, que ha servido de referente sobre análisis musical, forma y análisis melódico. De Morales Pino analiza “Cautiva”, “Lira colombiana” y “Andina”. Calvo es examinado bajo la misma mirada tradicional. Y Germán Darío Pérez, desde la armonía extendida del jazz.

Ellie Anne Duque. (2004). *Música y músicos de Colombia. Pedro Morales Pino*. Presentación del CD con obras para piano de Pedro Morales Pino publicado por el Banco de la República (pianista Claudia Calderón). Bogotá: Banco de la República

El cuadernillo que acompaña el disco destaca la labor de los herederos de Morales Pino, en particular la de su hijo Augusto Morales Pino-Llerena ((Morales Pino, s. f.), concerniente a la conservación de los manuscritos y las ediciones de su obra. Asimismo, hace un recuento del trasegar artístico del maestro: los primeros años, la labor que llevó a cabo en la Academia Nacional de Música y las diferentes etapas compositivas, enfatizando aquella dedicada al formato de dueto vocal –en la que participaron Alejandro Wills y Alberto Escobar–. Adicionalmente hace hincapié en los diferentes géneros en los que incursionó –danza, pasillo, bambuco, gavota, *one-step*, romanza, serenata– y analiza las formas binarias y ternarias de sus creaciones y el uso sistemático de *da capos* y de tonalidades lejanas.

Pedro Morales Pino. (2013). *Morales Pino: obra para piano (1863-1926)* [partituras]. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=2DB8753A1BDA7D64FBEDC2FB9D68FA43?numfields=1&field1=docId&field1val=005->



71787&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=Title%3A+Pedro+Morales+Pino%2C+Obra+para+piano

Una recopilación bastante completa de las obras editadas del maestro, que fueron soporte en este trabajo.

Edna Victoria Boada Valencia. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, cultura y pensamiento*, 4(4), 69-88. Disponible en <https://es.scribd.com/document/323926683/Los-Bambucos-de-Los-Nacionalistas-Colombianos>

Un importante referente histórico y folklórico de las primeras partituras editadas del maestro.

Cristian Camilo Hernández Orjuela. (2016). *Levantamiento digital del manuscrito de la adaptación para banda de la Fantasía sobre motivos colombianos, de Pedro Morales Pino, y contextualización de la obra* [tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. Disponible en <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5442>

Este trabajo aporta dos elementos importantes para la investigación: la clasificación y enumeración de la obra del maestro a partir de las ediciones de Samper Matiz; y el uso que le daba al piano como plantilla para la elaboración de los arreglos para estudiantina, trío o banda.

## 2.2 Grabaciones recientes

Lezlye Berrío (2021). *Especial 1. Pedro Morales Pino* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yv-6CPLY79U><sup>40</sup>

En este video, el pianista, docente e investigador Lezlye Berrío revela su interés por la recopilación del corpus del maestro, subrayando que a la fecha algunas de sus obras aún no han sido grabadas.

---

<sup>40</sup> Esta grabación también está disponible en Apple Music: *Works of Pedro Morales Pino. Retratos andinos*. (2021). <https://music.apple.com/mx/album/works-of-pedro-morales-pino-retratos-andinos/1588423516?l=en>

Sus versiones de “Retorno” y “Serenata” apoyan esta investigación.

### 2.3 Tesis, libros e investigaciones

Rafael Guillermo Rivera Mejía. (2016). *Elementos de la música folklórica como material musical en la composición. Unión de la tradición y la academia en la composición contemporánea* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/9524>

Contextualiza la música folklórica apegada a la tradición oral en hibridación entre tradicional y contemporáneo y fusión con las músicas académicas contemporáneas desde diferentes culturas y busca conceptos de relación entre estas.

Nathaly Gómez Gómez. (2015). *Invenciones de la colombianidad: nueva música colombiana* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>

Presenta una búsqueda de conceptos para la nueva música colombiana desde las reinterpretaciones de lo tradicional y de los llamados “imaginarios de colombianidad” o “sonidos nacionales”. También incluye reflexiones sobre la *world music*, el folklor y los discursos multiculturalistas.

Luis Daniel Vega Grisales. (2019). *Músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo musical. Composición e interpretación pianística* [tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19321>

Gira alrededor de dos ejes: la necesidad de poner en discusión la noción de posmodernidad en su sentido filosófico y musical; y la búsqueda y descripción de las músicas para piano solo que presenten rasgos de las músicas tradicionales o populares de América Latina y el Caribe, hibridadas con elementos estéticos de la posmodernidad musical.

Sebastián Sánchez Giraldo. (2020). *Creación de una obra sonora: simbiosis entre músicas tradicionales colombianas y técnicas de composición de avant-garde europea de la*

*segunda posguerra* [tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/17394>

Exhibe gran similitud con el presente trabajo, al desarrollar temáticas relacionadas con los conceptos de tradición, vanguardia, posmodernismo y música contemporánea, al igual que la construcción y organización teórica y de campo, la metodología y la organización de la parte compositiva.

María José Jiménez González. (2017). *Creación y arreglo de composiciones musicales de jazz, a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos, utilizados por Thelonious Monk en 1957 a 1961* [tesis de maestría, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador]. Disponible en <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/8271>

Similar a la pregunta de investigación de este trabajo, la autora se pregunta cómo utilizar recursos compositivos de un compositor referente. Adicionalmente, propone, desde su filosofía, componer música contemporánea inédita a partir del análisis musical.

William Alexander Torres Hernández (2018). *Técnica y procedimiento de composición del maestro Leo Brouwer aplicada en el ritmo de pasillo. Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza de la guitarra a nivel grupal* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7918>

Mediante las células rítmicas de un ritmo como el pasillo, el autor pretende crear, a partir del lenguaje de Leo Brouwer, nuevas sonoridades y su propio lenguaje contemporáneo. Sus técnicas y procesos de composición se basan en el análisis musical.

Víctor Hugo Agudelo Ramírez. (2015; 2021). *Blancas, negras y mulatas. Volúmenes 1 y 2* [partituras]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Composición de 24 piezas para piano: 12 en el primer volumen (2015) e igual cantidad en el segundo (2021). Su punto de partida es la exploración, apropiación y sincretismo de elementos de la música tradicional colombiana con notaciones alternativas y técnicas de

composición contemporáneas. En el proceso creativo se tuvo en cuenta la variedad de ritmos existentes en el país. Básicamente se suscribieron los patrones rítmicos y los giros melódicos y armónicos considerados como las principales entidades constituyentes de su estilo, que fueron filtrados a partir de su presentación tradicional hasta romper con su reinterpretación contextual –una afinidad similar a esta investigación–. Además, a través de sus títulos, muestra el carácter extra-musical y sociológico de la música tradicional, aludiendo a su esencia de manera abstracta y poética.

Liliana María López Alzate. (2015). *El ciclo de canciones Pequeña, pequeñita, de Jaime León Ferro*. Análisis del texto y la música desde el punto de vista del *word painting* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7987>

Además del texto, analiza los acentos, la expresividad sugerida en la partitura, la forma, los patrones de acompañamiento en el piano y las armonías extendidas del jazz.

Yeison Ferney Bedoya Álvarez. (2016). *Contemporandino: tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/9525>

Tres movimientos en guabina, danza y pasillo para trío colombiano. Dentro de los conceptos de tradicional y contemporáneo, este trabajo explora la música contemporánea como corriente estética de los siglos XX y XXI, su aporte teórico y técnico, y el desarrollo de herramientas creativas contemporáneas para la resignificación del lenguaje de la tradición. El análisis descriptivo es aplicado en las formas, las estructuras y en la hibridación entre tradicional y contemporáneo como concepto.

#### 2.4 Piano solista contemporáneo en Colombia

Víctor Hugo Agudelo Ramírez. (2015; 2021). *Blancas, negras y mulatas. Volúmenes 1 y 2* [partituras]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Descrito en la sección anterior.

Luis Daniel Vega Grisales. (2019). *Músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo musical. Composición e interpretación pianística* [tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19321>

Descrito en la sección anterior.

Angélica Toro Zuluaga, A. (2015). Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano. *Ricercare*, 3, 54-70. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2015.3.3>

Propone una alternativa en el repertorio pianístico más allá de la música estándar tradicional europea y norteamericana, propone al igual que el presente trabajo, la inclusión de músicas latinoamericanas desde un desarrollo diferente en lo técnico, rítmico y armónico en la construcción de repertorio pianístico por niveles.

Jamir Mauricio Moreno Espinal. (2007). *Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor colombiano* [tesis de especialización en artes, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/24>

Este trabajo creativo sobre estilos musicales del folclor colombiano, quiso conservar la forma, la estructura y la esencia rítmica de aires de nuestro país, su tratamiento armónico ha sido uno de los referentes para la presente investigación.

Cryshtian Gihovanny Alonso Soacha (2015). *Suite calvense* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1538>

Propone una construcción musical a partir del análisis de cuatro obras de Luis Antonio Calvo, y es un referente analítico para este trabajo.

José Orlando Betancourt, & José David Acosta. (2015). Repertorio para piano de compositores colombianos. *Artes, La Revista*, 15(22), 167-182. Disponible en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/issue/view/3407>

Incluye un listado de obras para la iniciación y enseñanza del piano, obras publicadas en formato de libro, manuscritos originales y digitalizados, tesis y monografías y obras para piano y orquesta de diferentes autores y compositores, entre ellos, Javier Emilio Fajardo Chávez (2009), Felipe Gil Jiménez (Suite colombiana para piano, 2021), Luz Diana Gómez López (2011) y Myer Garvin Goenagan (Método para enseñar piano sobre piezas del maestro Luis Carlos Figueroa, 2011).

Germán Darío Pérez Salazar (s. f.). Sitio web <https://germandarioperez.com/>

Un reconocido referente por sus nuevas piezas (danzas) sobre ritmos colombianos en hibridación entre tradicional y contemporáneo con el lenguaje del jazz.

## 2.5 Referentes para voz y piano en la canción que hibrida lo tradicional-contemporáneo

Pedro Felipe Ramírez escribió por encargo del barítono Valeriano Lanchas y el pianista Alejandro Roca un ciclo de tres canciones con textos del poeta sucreño Giovanni Quessep, con motivo de la celebración del Festival de música religiosa de Popayán en 2013. Según el compositor, la labor se centró en encontrar la mejor adaptación musical posible al texto y la tesitura del solista. Alentado por el resultado, se dio a la tarea de extender el ciclo a 14 canciones sobre textos de Horacio Benavides, Rómulo Bustos Aguirre y Juan Manuel Roca.<sup>41</sup> Si bien sus armonías son abstractas, hay referencias tonales que actúan como polos de atracción y aproximaciones a lo tonal.

Mauricio Arias-Esguerra siguió esta misma tendencia cancionística contemporánea en su trabajo *Colombia viva* (2021).<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> P. F. Ramírez (2014). *Catorce canciones para voz (barítono-bajo), piano y cuarteto de cuerdas* [partituras y disco de audio]. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponible en <https://ediciones.uniandes.edu.co/Paginas/DetalleLibro.aspx?lid=1394>

<sup>42</sup> M. Arias-Esguerra (2021). *¡Colombia viva!* [disco de audio]. Londres: Tocatta Classics. Disponible en <https://facartes.uniandes.edu.co/musica/mauricio-arias-esguerra-lanza-colombia-viva-su-primer-album-de-solo-piano/>

Este álbum es un caleidoscopio de la música colombiana para piano escrita entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Están presentes una gran variedad de estilos: el bambuco jazzero de Germán Darío Pérez; el post-serialismo de Blas Emilio Atehortúa, si puede llamarse así; el amor de Jaime León por los musicales y la música estadounidense; el tecno y la angustia, ambos presentes en la *Suite Catrina* de Ian Frederick; mi recuerdo de Arizona en *Arizona Mirage*, donde viví varios años; la rítmica, las citas y la salsa presentes en *Toccata Bachkovsky*. (Arias-Esquerre, 2021)

Su *Ciclo de canciones para voz y piano contemporáneas sobre cinco poemas colombianos* constituye un puente fundamental para la presente creación-investigación, por la forma de abordar y conectar las canciones con la palabra “rosa” y el hilo conductor de la pieza.

El Ensamble vocal contemporáneo: Latinoamérica siglos XX y XXI, dirigido por Carolina Gamboa. Tiene como objetivo investigar, explorar e interpretar repertorio vocal no tradicional, no occidental, histórico y contemporáneo, y promueve la improvisación colectiva e individual de la música vocal colombiana y tradicional latinoamericana de los siglos XX y XXI. Entre sus obras se destacan “Y el movimiento se detiene en el aire”, de Jacqueline Nova y “Ha-Shem: permutaciones del nombre divino de Johann Hassler” (2014). Estas obras son referentes por la exploración de notaciones alternativas para el texto hablado y los efectos sonoros.

Frank Sánchez García y Luis Felipe Zorrilla Sánchez: *Cantos de boga: hibridación sonora del aire de aguabajo* [tesis de maestría, Universidad del Valle, Cali, 2015]. Un referente de los aspectos sonoros de la zona del Pacífico colombiano.

Carlos Ignacio Toro Tobón: *Cantos al mar y de la Sierra*, homenaje al maestro Jaime León Ferro para voz y medios electrónicos en vivo [video]. YouTube (26 de enero de 2022). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=APWU4IU1cUU>

En esta pieza musical busco integrar aspectos sobresalientes y generales en la obra para voz y piano del Maestro Jaime León Ferro, con mis propias visiones sobre la música y la creación artística con el fin de re-significar sus temáticas, ideas musicales, etc., y trasladarlos a un lenguaje dentro de la estética y los métodos de la música de finales del s. XX y comienzos del XXI en el que sobresalen el uso de las técnicas extendidas en la voz y el uso de los medios electro-acústicos.

En mi concepción personal, esta música y las tecnologías que emplea, al tener un espectro tan amplio de posibilidades sonoras, interpretativas, expresivas, etc., se equiparan al paradigma que constituye el piano como un instrumento ideal para el acompañamiento, que es capaz de sintetizar la orquesta, y que permite la generación de ambientes, atmósferas y escenas significativas en el género canción. Esa interacción piano – voz, tan estrecha en la música del maestro León Ferro, es la que busco re-crear y re-significar, en este caso a través de los medios electrónicos en vez del piano. (Toro Tobón, 2022)

### Canciones con estéticas contemporáneas

De Jaime León Ferro, “La Campesina”, “Vago soneto” y “La casa del Lucero”.

De Gustavo Yepes, “Canción ligera”, “Día de diciembre”, “A una dama” –con texto de León de Greiff–, “Futuro”, “El gato bandido”, “Simón, el bobito”, “El renacuajo paseador” y “La pobre viejecita” –con textos de Rafael Pombo–; “Admonición a los impertinentes”, “Chacona”, “Son” y “Estudio polifónico sobre Cuchipe, te has ido” –con texto de Antonio Llanos–.

Y de Andrés Posada, “Armonía-2005”.

Canción popular. Compositores, cantautores e intérpretes que han trabajado con la canción contemporánea desde el ejercicio docente, artístico o en festivales

La influencia del conflicto armado que ha sufrido el país desde siempre, pero con mayor severidad y diversidad de actores en los últimos setenta años, se puede apreciar en compositores como José Barros y José Antonio Morales, algunas de cuyas canciones cuentan historias del despojo y el desplazamiento forzado. Nuevos creadores han surgido con propuestas que invitan a abrir espacios para la reconciliación, la esperanza y la paz.

Para la elaboración de este trabajo se recopilaron canciones de la denominada nueva ola de la música andina, aparecida durante los años setenta del siglo pasado, caracterizada



por lo político y la búsqueda de un retorno a “lo popular”. (Gómez Gómez, 2015; Alzate Arango, 2015; Miñana Blasco, 2000)

Entre los creadores más representativos están Luz Marina Posada, Mónica Rocha, Niyireth Alarcón, Silvia Bibiana Ortega del dueto Las Zurronas, Lizeth Viviana Vega, Claudia Gómez, Marta Gómez, María Isabel Saavedra, Gustavo Adolfo Rengifo, Carlos Palacio (Pala), el Trío Macaregua, Juglares, Trapiche Molé, María Cristina Plata, Edson Velandia y el Dueto Nocturnal.

## 2.6 Referentes para la danza andina contemporánea

En la actualidad son pocos los casos han tenido una conexión con los ritmos tradicionales y los lenguajes contemporáneos, aún menos con el género de la canción. Con todo, músicos e investigadores en Colombia en los últimos treinta años han experimentado con la danza andina y las estéticas contemporáneas. Los siguientes son algunos de los ejemplos:

- “Mistrán”, de Víctor Agudelo; su título es la unión de las palabras místico y Tristán, que corresponden a los dos acordes sobre los cuales está construida esta danza.
- La “Suite modal (2-danza)”, de Héctor Fabio Torres, basada en diferentes modos.
- En dos de las danzas de *De negros y blancos en blancas y negras: 50 piezas breves para piano*, de Jesús Alberto Rey Mariño (2013, Bucaramanga: Editorial UNAB. Disponible en <https://www.worldcat.org/title/de-negros-y-blancos-en-blancas-y-negras-50-piezas-brevs-para-piano/oclc/914168247>), utiliza elementos contemporáneos: en la primera, la escala cromática y algunos modos; y en la segunda, el lenguaje atonal.
- “El bosque de las orquídeas”, de Jaime Romero (2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7e9GBiW1gfc>), basada en progresiones armónicas y efectos coloristas del impresionismo francés, explora las sonoridades de los instrumentos del trío andino colombiano.
- “Gilma”, “Danza N.º 5” y “Nunca te olvido”, de Gentil Montaña; “Ilusa” y “Muchas lágrimas”, de Germán Darío Pérez; y “Para ella”, de Víctor Hugo Múnera Castañeda –para trío típico instrumental–, que utilizan lenguajes armónicos del jazz.

Otros compositores han utilizado la simbiosis musical entre lo popular y lo foráneo, entre ellos Guillermo Uribe Holguín, Adolfo Mejía Navarro, Emilio Murillo, Antonio María Valencia, José Roza Contreras, Jesús Bermúdez Silva, Luis Antonio Escobar, Gonzalo Vidal, Luis Antonio Calvo, Santos Cifuentes, Miguel Bocanegra y Daniel Salazar.

Finalmente se listan los compositores que en la hibridación entre tradicional y contemporáneo de lenguajes con lo contemporáneo han utilizado elementos populares, el jazz y la música académica europea: de Antioquia, Blas Emilio Atehortúa, Juan David Osorio, Bernardo Cardona, Luis Fernando Franco, Víctor Agudelo, Andrés Posada, Gustavo Yepes, León Cardona, Jaime Romero, Juancho Valencia (Puerto Candelaria) y Jorge Arbeláez; de Córdoba, a Victoriano Valencia; y de Caldas, Héctor Fabio Torres.

## Parte II

### 1. Memorias del proceso compositivo

#### 1.1 Métodos, enfoque y tipo de investigación

Esta parte del trabajo se desarrolló bajo la línea de investigación-creación, para el autor es importante destacar el hecho de que sujeto y objeto se tratan como elementos inseparables, dicha metodología aporta significativamente a la pregunta de investigación y evidencia la oportunidad de avanzar en los estudios sobre la danza de la región andina colombiana y la música para el formato de voz y piano; por ello, el proceso de investigación expuesto a continuación se acoge al tipo de estudios exploratorios, cuyo fundamento es examinar y familiarizar al investigador con un tema desconocido o poco estudiado. Este puede tener estudios paralelos pero en contextos y temáticas diferentes, lo cual, a su vez, ofrece la base para nuevos estudios. (Hernández Sampieri *et al.*, 2014: 91)

En este sentido, la investigación exploró los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, formales y estructurales de la danza andina de uno de sus mayores exponentes: el maestro Pedro Morales Pino; asimismo, indagó en las obras de los compositores contemporáneos seleccionados –v. Tabla 1–, que constituyen un eje vital en la construcción del ciclo de canciones para voz y piano propuesto.

#### 1.1.1 El método cualitativo

Es el conjunto de estrategias metodológicas más usadas en la investigación artística (Knowles & Cole, 2008). Su objetivo es indagar las motivaciones, significados, experimentaciones y comprensión de los discursos musicales de los actores individuales –los compositores seleccionados–, para luego hacer un registro de los datos obtenidos por medio de un análisis musical que pueda ser consignado en el trabajo escrito, planillas, tablas, diarios y cuadernos de campo.

### 1.1.2 El método de análisis y síntesis

En él se procede a la separación de las partes de las obras, seleccionando, mediante un análisis, los compases significativos para el investigador y, posteriormente, los elementos individuales para estudiarlos en conjunto (López Cano & San Cristóbal Opazo). Así, las danzas de Morales Pino fueron analizadas en sus aspectos musicales y rasgos más representativos, y luego se agruparon los elementos rítmicos comunes, las armonías y enlaces más usados, y la similitud en la construcción melódica –melotipos, musemas, grados conjuntos y construcción interválica–. Esta dinámica también fue aplicada a los compositores contemporáneos.

### 1.1.3 El método de inducción y deducción

La inducción va de lo particular a lo general y la deducción, de postulados generales a otros menos generales. Esta metodología tiene como propósito encontrar elementos en común entre las obras y los compositores. En relación con lo inductivo, en las danzas de Morales Pino están los patrones rítmicos y armónicos y los musemas y melotipos de “María Luisa”, “Andina”, “Lira colombiana”, “Retorno”, “No más” y “Cautiva”. En relación con lo deductivo, aparecen aspectos menos generales, por ejemplo, los armónicos, formales y rítmicos hallados en obras con lenguajes musicales menos similares como *Folk songs*, de Berio, o *Songs from childhood*, de Pärt.

### 1.1.4 El método empírico

“Esta doctrina se basa en la construcción del conocimiento a través de la experiencia y niega la posibilidad de ideas espontáneas o *a priori* (previo a); estos datos surgen de pruebas y error” (Landa Domínguez, s. f.). Este método se aplica escuchando las grabaciones, observando las características de las obras en las partituras de Morales Pino y los compositores contemporáneos, y reconociendo en ellas sus formas, armonías, melodías, ritmos, etc. A partir de este ejercicio se experimenta musicalmente, y la información recolectada se mezcla con el mundo sonoro propio del compositor, trayendo como resultado el elemento sonoro deseado –o al menos, cabe reconocerlo, la satisfacción de haberlo intentado–.

### 1.1.5 El método de observación. La audición

El texto de investigación artística en música de Rubén López Cano ha sido la guía para este método, este afirma ser un método empírico cuyo objetivo es obtener información sobre lo que se investiga y la afinidad musical del investigador, y complementar el análisis musical mediante la observación –que, en este caso, es la audición–. (López Cano & San Cristóbal Opazo). Con él ha sido posible escuchar, relacionar y reconocer los musemas, melodipos, curvas melódicas, aspectos formales, retóricos, estilísticos y tímbricos afines a la estética deseada para el ciclo de canciones propuesto.

### 1.2 Diseño del marco metodológico

Mediante el análisis musical de algunas de las danzas de Morales Pino y las obras de los compositores contemporáneos seleccionados, este diseño abarcó el diagnóstico y la formulación de los pasos para construir el ciclo de canciones; de este modo, está ligado al análisis musical tanto de lenguajes tradicionales como contemporáneos –el minimalismo, el atonalismo y el serialismo–, donde no solo los elementos tradicionales de la música como la melodía, la forma, el ritmo y la armonía son importantes, sino que también se tienen en cuenta nuevos elementos como la textura, el timbre, los registros, las técnicas alternativas de notación, la espontaneidad de la improvisación y las formas libres.

El proceso creativo está ligado a este marco metodológico, pues aquí se integran los aspectos teóricos y metodológicos con la práctica experimental y el análisis musical, esta integración tuvo como fin, resolver básicamente el problema que plantea la pregunta de investigación.

Para tal solución, se establecieron parámetros desde un principio en la composición de un ciclo de seis canciones para solista, dúo, trío y cuarteto vocal acompañadas del piano, partiendo de ideas y características generales de una selección de danzas de Morales Pino.

Luego, de las treinta danzas de Morales Pino halladas se realizó una selección de seis de las más representativas, en las que se identificaron sus contornos y giros melódicos –melodipos y musemas–, los ritmos y armonías más frecuentes, las formas y estructuras. Dicho ejercicio se extendió a las obras contemporáneas escogidas.

Por último, la etapa de reflexión y experimentación, acompañada de su respectivo análisis descriptivo, dio lugar a la composición del ciclo; el autor tuvo como referentes varias obras pedagógicas y del repertorio de la música vocal y pianística colombiana para aplicarlas a su propia composición.

El ciclo avanza progresivamente desde lo tonal-tradicional a lo atonal, experimental, serial, minimalista, transtonal, impresionista y de nuevas técnicas, tímbricas y sonoridades. La primera canción es tradicional, las canciones dos, tres y cuatro, toman separadamente influencias de alguno de los compositores contemporáneos, una obra específica del maestro Morales Pino y el aliento creativo del autor; la sexta reúne elementos compositivos de todos los actores en su conjunto.

### 1.3 Búsqueda documental

El material recolectado incluyó tesis, libros, artículos, partituras, análisis musicales, audios y videos.

#### 1.3.1 Revisión de las fuentes de la obra de Pedro Morales Pino

Como referentes sonoros y compositivos-interpretativos-pedagógicos, las partituras son una fuente primaria para el análisis musical de la armonía, la melodía, el ritmo, la forma, el texto, la estructura y las dinámicas de las obras musicales. Las treinta danzas halladas aparecen en libros, transcripciones y manuscritos de repositorios y sitios web como el de los herederos del maestro, la Universidad Nacional de Colombia, el Centro de Documentación de la Universidad de Antioquia, Valores Regionales de la Universidad de Antioquia, el Banco de la República, el Centro Isaacs de la Universidad del Valle, el Palacio de Cultura de Antioquia, la Biblioteca Nacional y el Conservatorio Pedro Morales Pino. Veintiséis de ellas son instrumentales y cuatro para piano y voz.

#### 1.4 Auto-etnografía. Trabajo de campo: análisis musical y el ciclo de canciones.

Siguiendo a Rubén López Cano y San Cristóbal Opazo (2014: 139), para la composición de las canciones se realizó una auto-etnografía analítica y descriptiva del

proceso creativo y la práctica experimental, a fin de llevar un registro correcto de los avances del proceso en el diario de campo (descrito más adelante en el numeral 1.5).

#### 1.4.1 Análisis etnográfico de los contenidos

De acuerdo con lo que Rubén López Cano y San Cristóbal Opazo definen sobre la auto-etnografía descriptiva, “La auto-etnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho, a documentar lo que se está haciendo creativamente”. (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014: 145)

El ejercicio de escuchar la música que se quiere investigar permite conocer a fondo el estilo compositivo de los creadores y brinda los elementos para un análisis cuantitativo posterior, la recolección de datos y la exploración propia del proceso creativo. Para este fin se llevó a cabo una indagación en torno a las estéticas y técnicas propias del impresionismo, el transtonalismo,<sup>43</sup> (sistema de organización de resonancias) el dodecafonismo, el atonalismo, el minimalismo y la técnica compositiva del *tintinnabuli*, a fin de aprehender sus principios básicos y considerar sus posibles aplicaciones en las canciones.

La Tabla 1 muestra las obras y elementos utilizados en la creación del ciclo de canciones.

Tabla 1. Auto-etnografía. Obras y elementos utilizados en la creación del ciclo de canciones

<i>Elementos Tradicionales</i>			<i>Elementos Contemporáneos</i>		
Nombres de las canciones	Obras de Morales Pino y los poemas seleccionados	Obras referentes de otros autores y números de compases	Referencias de autores contemporáneos	Lenguaje musical y simbolismo literario	Otros compositores y técnicas compositivas
Canción 1, “Esta ruana”	“María Luisa” “Esta ruana” (Jorge Robledo Ortiz)	“María Luisa (variaciones rítmicas del acompañamiento) “Trini”, de Mejía Navarro (compases 9-17) “Pincho”, de Mejía Navarro (compases 29-37)	La canción 1 sólo contiene elementos musicales tradicionales	1) Tradicional, armonía tonal, sin mayores retos interválicos en su construcción melódica  2) En la tradición antioqueña, la ruana es símbolo de la arriería, las fondas y los lugares por donde pasaban estos camineros entre los departamentos de Caldas y Antioquia	

<sup>43</sup> La siguiente tesis hace una discusión sobre lo que Almeida Prado propone como transtonalismo, An Overview of Almeida Prado’s “transtonal” system in his *Cartas Celestes*, first six Volumes, for piano solo. Peixoto Ferraz, Maria Helena. 2009.

Canción 2, “Sonsón”	“Andina”  “Sonsón” Jorge Robledo Ortiz	“Andina” (introducción, compases 1-5)  Melodía de los compases 9-17, 17-25 y, 26-31	Béla Bartók  <i>Danzas folklóricas, rumanas: Sz. 56</i> (ritmos en 2/4) *  <i>Microkosmos</i> 99, 101, 104 y 140	1) Escalas aumentadas, de tonos enteros, acordes aumentados, inversión de acordes aumentados, elementos tímbricos vocales, variaciones textuales del poema, atonalismo  2) Robledo Ortiz describe con palabras la visión de Sonsón, un pueblo frío, nublado, de arrieros, y su arquitectura, en especial la catedral que destruyó el terremoto de 1962	
Canción 3, “El abuelo”	“Lira colombiana”  “El abuelo” Leandro Andrés Naranjo Henao	“Lira colombiana”  Elementos armónicos (compases 1-4)  Elementos armónicos, rítmicos y melódicos (compases 25-40 y modulación, compases 41-46)	Arvo Pärt  “Für Alina”: introducción, compases 1-5).  <i>Songs from childhood: Piezas: 2,3,4,5,6, 8 y 14.</i> Construcciones armónicas, melódicas y rítmicas (compases 1-3 y 22-24) (pieza 2)  Modulación, cambio de tempo e intensidad (compases 1-2) (pieza 3)  Armonía de las estrofas 1-9), (27-38), (pieza 4)  (onomatopeyas y efectos sonoros, sonidos con la voz) (1-2) (pieza 5), (13-20) y (34-39) (pieza 8)  Armonía (17-20) y (39- 62) (pieza 6)  Final de la canción, escalas combinadas de do y re (bitonalismo), (compases 71-73) (pieza 14)  “Te Deum”: notación no mensural (sin plicas) (compases 2-4)  Parte coral (compases 5-10).	1) <i>Tintinnabuli</i> , minimalismo sacro, notación alternativa (notas sin plica), combinación melódica (intervalos de tercera mayor y tercera menor), escritura para dueto vocal de niños, construcción en el modo dórico, atonalismo  2) Relata la vida de un abuelo y su nieto, la vida en la montaña antioqueña y la recolección de frutos  Utiliza elementos extra- musicales para describir las historias, los mitos sobre las brujas y los espantos (La Patasola): carcajadas, sonidos de viento y ruidos  También es lenta, profunda, para relatar el orgullo del nieto por ser descendiente de un abuelo arriero	



Canción 4, “Ensueño de infancia”	“Retorno” “Ensueño de infancia” Leandro Andrés Naranjo Henao	“Retorno” (introducción, compases 1-4)  Elementos melódico-rítmicos de las estrofas 1 y 3 (compases 21-36)	Almeida Prado  <i>Kinderszenen:</i> 5 (compases 1-5 y 11-20) 13 (compases 1-3 y 9-10) 14 (compases 1-11) 15 (compases 10-14) 16 (compases 1-9)  “Poesilúdio n.º 4”: armonía (compases 1-2 y 5-6)  “Carta celestes n.º 4, Além do universo visível” (Más allá del universo visible) (compases 19-30)	1) Transtonalismo, neotonalismo, armónicos, resonancias, bitonalidad: (superposiciones de acordes, teoría de conjuntos: varios acordes a la vez)  Cromatismos, patrones rítmicos irregulares y libres, clúster, notas pedales, grafías alternativas, texturas de luminosidad, brillo, grandeza, cosmos, dinámicas extremas y ausencia de forma  Zoo-musicología: ornitología, catálogo de aves, polirritmia, atonalismo, politonalismo, polimodalismo.  2) Describe la vida en las fincas del campo antioqueño, el trabajo, el empeño, los lugares y los animales. Recurre a lenguajes contemporáneos, tratando de imitar a aves, gatos, perros, gallinas, peces y caballos. Por último, representa la luminosidad, el brillo y el cosmos con acordes largos que representan la espacialidad del universo	Otros: “Aves”, Oliver Messiaen, <i>Catalogue d’oiseaux</i> , (Book 1), pieza 2, “Le Loriot” (compases 12, 15, 16 y 18)  “Caballos, Märchenbilder” opus 113, Robert Schumann, canción 2  “Carnaval de los animales”, Camille Saint Saëns (pieza 2, “Gallinas y gallos”).
Canción 5, “El resero”	“No más” “El Resero” Onofredo López López	“No más” (introducción, compases 1-4 y 18-21)  Elementos melódico-rítmicos	<i>Folk Songs:</i> Piezas 1 y 2, constantes cambios métricos y de tempo  Pieza 3 (Armenia), La armonía de “Loosin Yelav” (compases 1-15)  Pieza 5 Dinámicas contrastantes, extremas (compases 2, 6, 10, 14, 17 y 20)  Pieza 6	1) Uso de texturas estratificadas en la voz, folklorismo, escrituras alternativas para la voz, (cabezas de nota x, <i>Sprechgesang</i> .  Glissandos en la voz, adornos.  Intención de imitar músicas folklóricas de Armenia y Azerbaiyán, sonoridades, acústica y espacialidad	

			<p>Apoyaturas y adornos en la voz</p> <p>Pieza 7 Diálogo entre el piano y la voz, repetición y contestación (compases 1-17), glissando en la voz y la introducción (compases 66-67)</p> <p>Pieza 8 (Azerbaiyán) Glissandos en la voz y los instrumentos (compases 1, 2)</p> <p>Pieza 11 Notas habladas (cabeza de nota <i>x</i>, compases 59-61 y 63-67)</p>	<p>2) “El resero” es un recuerdo hacia el pasado arriero, de caminos y mulas que en la actualidad han desaparecido casi por completo</p> <p>Describe los paisajes y el olor al ganado, el polvo de los caminos</p> <p>La intención de la pieza es de nostalgia, tristeza, recuerdos del glorioso pasado: con los glissandos en la voz recuerda el llamado a las bestias</p>	
<p>Canción 6, “La herradura solo es un recuerdo”</p>	<p>“Cautiva” “La herradura” Onofredo López López</p>	<p>“Cautiva” (introducción, compases 7-22).  Elementos melódico-rítmicos</p>	<p>Elementos de todos los compositores anteriores. (información en la última columna de la derecha)</p>	<p>1) La obra contiene elementos del <i>tintinnabuli</i> (Pärt).  Notación rítmica alternativa para la voz, (Berio), (poema hablado basado en el ritmo escrito, cabeza de nota <i>x</i>)  Texturas estratificadas en la voz-y el piano  Busca el manejo de la acústica, la espacialidad y la sonoridad de Bartók  Toma las irregularidades rítmicas y métricas; en la introducción utiliza 3/4, 2/4 y 3/8, tomadas de la música folklórica de Europa Oriental (Rumania y Hungría)  De Almeida Prado toma la bitonalidad, algunos compases atonales y efectos de armónicos (transtonalismo)  2) “La herradura” es un recuerdo de los caballos y mulas, el desalojo cultural del progreso. Este grito de ausencia se da en las voces en el</p>	<p><i>Three Hungarian Folk Songs from Csik, Sz. 35a:</i> Canción n.º 1, “The Peacock”  Música folklórica rumana y húngara.  En el pueblo de Tekeröpaták, Bartók escuchó estas melodías populares tocadas con una flauta de pastor y las transcribió para flauta dulce y piano y luego para piano solo  Pärt, “Te Deum”: notación sin plicas (compases 2-4), parte coral (compases 5-10)  “Für Alina” (compases 1-5)  Berio, “Folk Song n.º 11”: notas habladas (cabeza de nota <i>x</i>) (compases 59-61 y 63-67)  Almeida Prado: <i>Kinderszenen</i></p>

				<p>desarrollo de la pieza, es claramente un elemento extra-musical de fantasía y recuerdo al pasado</p> <p>Escrituras alternativas en la voz y en el piano. Bartók hizo un estudio intensivo del repertorio mencionado, esta y otras obras habrían señalado junto con su amigo Kodály, el camino a posibilidades rítmicas totalmente novedosas de su música.</p>	
--	--	--	--	--	--

\* Gran parte de las obras de Bartók fue clasificada por el musicólogo húngaro András Szöllösy; de ahí su abreviación “Sz”. Aquellas no clasificadas por Szöllösy aparecen con la sigla BB.

Fuente: elaboración del autor.

#### 1.4.2 Problemas y retos encontrados

En referencia a la notación de las partituras de las canciones, uno de los retos encontrados fue la escritura en el *software* Finale, que no permite la notación integral de todos los elementos que se desearían incluir. Se solucionó con la inserción de gráficos, texto e indicaciones puntuales en las partituras.

En relación con la poesía antioqueña revisada, fue difícil elegir los poemas, dada la variedad de sus versos, su construcción poética –consonante, asonante, libre, décimas– y la escritura correcta de los acentos métricos, la división de las palabras, las sinalefas y las elisiones.

Finalmente, el trabajo tiene diferentes niveles extra-musicales, de efectos sonoros y onomatopéyicos, hacer alusión a algunos animales, lugares y recuerdos ha sido un logro significativo entre texto y música.

### 1.5 Trabajo de campo

#### 1.5.1 Construcción del diario de campo

Es necesario mencionar la importancia que tuvo el trabajo de campo para esta tesis en tres aspectos: a nivel organizativo, de búsqueda documental y del campo teórico y de análisis; estos tres elementos se consolidaron fundamentalmente como una herramienta de experimentación y de sustentación entre muchos caminos alternativos en la construcción de

las canciones. El primer aspecto, en lo que a organización se refiere, las recomendaciones del docente asesor fueron vitales para llevar un buen orden sistemático de los registros y datos acumulados, esta sistematización se basa en el texto de investigación artística en música, allí el autor señala que “el elemento sustancial del cuaderno de campo, es llevar un registro físico o digital donde se vea reflejado todo lo relacionado con la investigación” (López Cano, 2014: 100); lo descrito en la cita, se aplicó entre el trabajo escrito y práctico con ayuda de múltiples herramientas y recursos tecnológicos. En el segundo aspecto, la búsqueda documental, se basó en sitios web, repositorios institucionales, libros, revistas y entrevistas a docentes de varias universidades. El último aspecto sobre teoría y análisis, ayudó al investigador a documentar los tipos de procedimientos que iban surgiendo desde análisis convencionales, alternativos y complementarios que serán descritos en el numeral 2 (análisis musical). Este trabajo de campo aportó no sólo en términos del orden, de búsqueda documental y de análisis como ya se ha mencionado, sino también en términos de reflexión sobre el proceso creativo llevado a cabo durante este ejercicio, permitiendo identificar diferentes niveles de desarrollo analítico y de soluciones estratégicas en la creación.

## **2. Análisis musical**

El análisis musical se abordó desde diferentes autores, estos se han agrupado en tres categorías de análisis. Los análisis tradicionales o convencionales que básicamente se centraron en la armonía, el ritmo, la melodía, la forma y el contrapunto en las danzas de Pedro Morales Pino; otros análisis alternativos de la música contemporánea abordaron las diversas técnicas, notaciones alternativas, herramientas y estilos de los compositores contemporáneos, por último, las que el autor ha catalogado como complementarias, orientadas hacia la concepción de la obra, semiología, gramática, lenguaje sonoro, el cómo y el porqué de la obra y los elementos extramusicales.

2.1 En una primera aproximación, iniciamos desde análisis tradicionales y convencionales sobre ritmo, armonía, melodía, forma y contrapunto.

En la primera categoría, Miguel Roig Francolí (2020). *Harmony in context*. Se basa en un análisis “tradicional” sobre aspectos musicales de la melodía. *Melodic organization and phrase structure* (capítulo 11 y 12), este capítulo es la base para los análisis de frases y estructura; *Modal mixture* (capítulo 23), este capítulo es utilizado para el estudio de la mixtura modal y el cambio de modos; *The German Romantic Lied (modulation by enharmonic reinterpretation of v+, p. 707)*, (capítulo 30), capítulo utilizado para el estudio de la modulación por reinterpretación enarmónica de la triada aumentada. Este texto se ha utilizado para el análisis de las Canciones n.º 3, “El abuelo” y la n.º 4, “Ensueño”.

Siguiendo el análisis “tradicional”, el capítulo no. 2 de Kennan, enfoca al analista sobre aspectos melódicos y rítmicos. (*The single melodic line and principles of two-voice counterpoint*), en la parte de contrapunto, se utiliza el texto de Johannes Forner (2003).

Otros aspectos armónicos son abordados en el libro de Edward Aldwell, Carl Schachter, & Allen Cadwallader. (2011). *Harmony and voice leading* (4.ª ed.), pp. 553-556. El tema tratado es sobre (*V7 with diminished 5th, and common tone diminished seventh chord*). Este texto ha sido utilizado para analizar este tipo de acorde presente en las introducciones de las danzas Andina y Retorno de Pedro Morales Pino. Para finalizar, otros análisis más convencionales que no pueden dejar de mencionarse por su contribución al presente trabajo son los textos de la Earlham College of Music. (s. f.-a; s. f.-b). *Poetic meter; the harmonic series*. Capítulos 2A y 2M, respectivamente, en *A feeling of harmony: The 3-semester Music Theory Course for Earlham College* [curso académico]. *Richmond, IN: Earlham College of Music*.

Disponibles en [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH2/2A\\_PoeticMeter.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH2/2A_PoeticMeter.html) y [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH2/2M\\_HarmonicSeries.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH2/2M_HarmonicSeries.html), respectivamente, este método propone analizar el texto a partir de la prosodia con el fin de integrarlo satisfactoriamente con el ritmo musical.

En la segunda categoría encontramos los análisis “alternativos”, de manera práctica el análisis de Philip Tagg (2005), orienta en la pregunta, ¿para qué sirve un musema?. Para tal propósito sus páginas orientan al compositor en el tratamiento de los melodipos, musemas y significaciones textuales de una canción; este texto se ha utilizado para el análisis de la Danza “Retorno”, de Morales Pino y la canción n.º 4, “Ensueño”.

María de la Paz Jacquier, Gabriela Martínez, Alejandro Pereira Ghiena, & Violeta Silva. Capítulo 6 en *Escuchar y pensar la música. Bases teóricas y metodológicas*, pp. 179-187, ha sido un documento práctico para el análisis estructural y de acentuación de las palabras de los seis poemas de las canciones, trata sobre factores de acentuación como: acentos métricos, agógicos, tonales, tónicos, armónicos, dinámicos, téticos o crúsicos, anacrúsicos o ársicos, acéfalos o katacrúsicos.

Dentro de estos análisis alternativos se encuentran las *Five pieces for piano* de George Crumb. (1962), este referente de análisis sobre la escritura para piano contemporáneo ha sido utilizado en la canción no.º 3, “El abuelo” (Naranjo Henao). En la misma línea, Elaine Gould. (2011). *Behind Bars: The definitive guide to music notation*. Este texto indispensable de referencia para compositores, proporciona una base integral en los principios de notación, guiando al compositor e intérprete con total claridad y precisión de la partitura.

Para finalizar, en la tercera categoría de análisis encontramos “el complementario”, que bien puede describir el texto de Guillermo Graetzer *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental* (2020) y un apéndice con ocho pequeñas piezas ilustrativas. Graetzer hace énfasis primero en la forma de educar al estudiante-compositor de música contemporánea en ámbitos de improvisación, ilustración e iniciación al pensamiento contemporáneo; como segundo es una guía práctica de notación alternativa para piano y sobre la concepción de la obra. Finalmente tenemos los análisis complementarios de Yvan Nommick y Jean-Jacques Nattiez, en sus ideas plantean estudiar el lenguaje sonoro, el cómo y el porqué de la obra y los elementos extra-musicales de ésta. A continuación, se describen brevemente este tipo de análisis.

## 2.2 Análisis Complementario según Yvan Nommick y Jean-Jacques Nattiez

Yvan Nommick (2010) analizó obras de De Falla, Boulez, Messian, Murail y Berio, enfatizando el papel que juega el análisis tradicional para ayudar a un compositor a asumir diferentes vías y conocer sus prácticas sin importar la época de la obra. Sus técnicas de conexión entre el análisis y la composición permiten reutilizar elementos y procedimientos procedentes de la tradición, inclusive las más antiguas.

Nommick (2010) resaltó el hecho de que los compositores no alcanzan a explicar todos los elementos que intervinieron en su proceso creativo, pero que estos son necesarios para lograr una comprensión más amplia de las obras, refiriéndose a elementos extramusicales y la semiológicos. En esta investigación, dicho vacío de información se subsanó con el trabajo etnográfico, donde se presentaron comentarios sobre la pertinencia de algunas de las técnicas y procedimientos de las obras de los compositores seleccionados: el uso recurrente de lenguajes minimalistas sacros y el serialismo de Pärt, el eclecticismo de Almeida Prado en su lenguaje neo-tonal y las técnicas compositivas de Berio y Bartók.

Nommick también plantea las siguientes preguntas respecto al análisis musical y tienen que ver con otras dimensiones de la música: ¿cómo está hecha la obra?, ¿cómo se ha hecho?, ¿en qué contexto?, ¿cómo se ha de percibir?, ¿cómo se percibe? Aunque las respuestas no son fáciles, develan en todo caso dos importantes ideas: 1) que el análisis no se agota en sí mismo; y 2) que debe transmitir elementos que el intérprete pueda utilizar, quedan como aporte entonces responder a estas preguntas para posteriores trabajos en análisis musical, el presente trabajo solo responde a esa dinámica de una manera resumida y equilibrada.

Por otro lado, Jean-Jacques Nattiez (2008). Este autor se orientó hacia la semiología y la gramática musical, propuso la concepción tripartita de la semiología musical: 1) la *poiética*, relacionada con los procesos creativos antes y durante la creación de una obra, es decir, la exploración de sus materiales, mecanismos y principios generadores –armonía, melodía, ritmo, forma, contrapunto e instrumentación, entre otros–; 2) la *inclusión* de los procesos de creación como las partituras; y 3) la *recepción*, relacionada con la interpretación del músico y la percepción de los escuchas –estésis inductiva o estésis externa–. En este trabajo solo se tomó la *poiética*.

La creación artística investiga, transforma, depura, desarrolla, combina y se transfigura no solo desde el análisis, sino también desde factores de condicionamiento y extra-musicales como paisajes, impresiones, fuentes de inspiración, referencias, modelos, procedimientos compositivos y materiales sonoros que han nutrido el imaginario, la sensibilidad y la técnica del compositor. Esta inmersión en la gestación de las obras tiene un valor agregado al ofrecer la posibilidad de descubrir nuevas claves de comprensión, facetas y riquezas inexploradas.

### 2.3 Los procesos musicales y extra-musicales en la obra de Pedro Morales Pino

Reflexionando sobre las obras de Morales Pino, ha sido fascinante la diversidad en las relaciones de significado y de las “sorpresas musicales” descubiertas que dan cuenta de su calidad como compositor, aprender de sus obras en cuanto a variedad rítmica, armónica, de múltiples patrones de acompañamiento de la danza, los diversos melodiosos y contornos melódicos característicos e incluso la coherencia entre música y texto, sumado a lo anterior, las remisiones a un contenido extramusical y los procesos de significación musical descritos anteriormente por Nattiez e Ivan Nommick, que pueden orientarnos hacia los afectos, los lugares, las personas; en palabras de Pilar Ramos López “El posmodernismo ha traído cuestionamientos de varias nociones tradicionales para la Musicología: el concepto de música y por lo tanto el de lo extramusical, el concepto de obra de arte, mas allá de lo técnico musical y el concepto de la obra.” (Ramos, 2003). Obras como Retorno, Lira colombiana, Andina, No más, Cautiva y María Luisa tienen una significación claramente demarcada por sus títulos y que dan indicios con seguridad sobre sus viajes, retornos al país, las agrupaciones que creó, los amores y personas allegadas al compositor; al respecto, sobre la significación:

Como parte del estilo, la melodía y la armonía son elementos significativos del lenguaje musical. Al abordar estos elementos, el análisis es el medio que permite descomponer en unidades menores un fenómeno musical, para la comprensión de un significante mediante un significado. El análisis musical estudia las relaciones de significado que se establecen entre sus diferentes elementos (significantes) y los referentes extra-musicales correspondientes (significados) (Román, 2008).



Dentro de estos procesos musicales y extramusicales tendríamos que hacer una investigación más exhaustiva del repertorio de Morales Pino que no es el objeto del presente trabajo pero que es importante mencionarla por el hecho de hacer parte del proceso de selección de las obras.

Según Rubén López Cano y San Cristóbal Opazo (2020), una de las principales características de la investigación artística que la diferencia de otros tipos de investigación reside en la naturaleza de sus objetos de estudio y de los saberes artísticos que se intentan producir. Uno de los retos de este proyecto de investigación-creación fue aclarar la elección de las obras seleccionadas, ya que algunas no representan el lenguaje musical que más en general utiliza el compositor, o por las cuales el compositor es reconocido, o no son las más emblemáticas de su producción musical.

Cabe aclarar, entonces, que la decisión se basó en elegir obras que por su aporte compositivo –formato, forma, polifonía, armonía, melodía, texto y ritmo– fueran afines al trabajo investigativo del autor.

#### 2.4 Las obras musicales de los compositores seleccionados

En este punto es necesario recordar el concepto de construccionismo ligado al modelo de análisis musical de las obras de los otros compositores, integrado con la propia experiencia musical o mundo sonoro interno descrito en el numeral 1.5 de la Parte I, la siguiente lista da pie para validar estos conceptos.

Es importante también aclarar que en este espacio sólo se mostrará la lista seleccionada de las obras de los compositores y el porqué del interés en las mismas, más adelante se hablará detalladamente en los respectivos análisis a profundidad sobre sus aportes.

De las danzas de Pedro Morales Pino se seleccionaron las seis siguientes: “María Luisa”, “Andina”, “Lira colombiana”, “Retorno”, “No más” y “Cautiva”, en consideración a los elementos musicales tradicionales, que abarcan diferentes etapas de la vida del maestro, y las influencias del folclor colombiano plasmadas entre 1863 y 1926.

De Béla Bartók: el autor ha tenido afinidad con el *Microkosmos*, un trabajo de seis volúmenes que es un referente sobre diferentes técnicas avanzadas de composición, donde Bartók incluye elementos del folclore húngaro. Esta forma de inclusión del folclore como parte intrínseca del discurso musical, la reinterpretación de las formas clásicas o provenientes de otras épocas o, dicho de otra forma, la hibridación entre tradicional y contemporáneo, se ven reflejadas también en sus *From Children*, *Six Rumanian Dances* y las *Folk Dances*.

*Microkosmos*, Sz. 59, 63 y 97 y 107; y BB 105, de los volúmenes I, II, III y IV.

- *Microkosmos*, Sz. 99, 101, 104, 140, basados en la escala octatónica.
- *Hungarian folk songs*, Sz. 35a.
- *From children*, Sz. 42, 2 y 26.
- *Six Romanian folk dances*, Sz. 56/BB 68.

De Luciano Berio: las *Folk Songs*, son canciones rescatadas del folclore popular de varios países de Europa, Asia y América; son un conducto entre el carácter emocional de Berio, la música folclórica antigua y popular de estos países y las nuevas miradas sobre la tonalidad. En las *Folk Songs*, el autor refleja esa búsqueda más allá de una idea de collage, logra dar capas de significación a la música, de unir coherentemente tantos elementos heterogéneos, pues su tarea en esta obra fue precisamente unir las músicas populares y el concepto de memoria, con nuevas armonizaciones permeadas por el universo de referentes para este autor como Joyce y el concepto sinfónico de Mahler. *La Secuencia III* tiene otras connotaciones que intervienen en las posibilidades vocales, en la espacialidad, la voz y la imitación de elementos de la vida cotidiana, la modificación de los textos homogéneos y de los planos expresivos de la voz.

- *Folk Songs*, piezas 2, 3, 5, 7 y 8.
- “Secuencia III”.

De Arvo Pärt: *Songs from Childhood*, es un trabajo diferente en la producción de Pärt, estas obras infantiles estonias dan un tratamiento especial a la escritura para el piano, las

voces de niños y algunas indicaciones onomatopéyicas, por otro lado, los trabajos corales de Arvo Pärt han causado total admiración para el autor de esta tesis por el especial tratamiento de las voces, de las formas polifónicas, el uso de las sonoridades y de la notación musical particular, es un referente importante de la música coral contemporánea, obras como *Te Deum* o *Für Aline*, son obras que recurren más a sonoridades relacionadas con lo místico y lo religioso, representado en su técnica *Tintinnabuli*.

- *Songs from Childhood*, canciones 2, 3, 4, 5, 6, 8 y 14.
- “Te Deum”.
- “Für Alina”.

De José Antônio Rezende de Almeida Prado: El trabajo académico de este importante y prolífico compositor brasileño se ve reflejado en una de sus obras cuspide llamada “Cartas Celestes”, allí representa los cuerpos celestes visibles en el cielo nocturno durante las cuatro estaciones del año en Brasil. Es un mundo de sonoridades y colores que evolucionan con el paso de los movimientos, esta trascendencia poética del universo con el lenguaje armónico en constante evolución incluye el término “transtonalidad” inventado por el compositor. El nocturno no. °4 y los Poesiludios representan una tendencia más tonal y tradicional de la armonía, las estructuras homofónicas en el piano. Finalmente, *Kinderszenen* (escenas infantiles para piano), refleja su interés por representar con la música en otras dimensiones como la reproducción de onomatopeyas de los animales en el piano.

- “Cartas Celestes” n.º 4.
- “Nocturno n.º 4”.
- *Kinderszenen*.
- “Poesilúdio n.º 4”.

#### 2.4.1 Poesías antioqueñas seleccionadas para los textos y sus autores

Dos poemas de Jorge Robledo Ortiz: Poeta y periodista oriundo de Santa Fe de Antioquia (1917-1990)

- “Esta ruana”.

- “A Sonsón”.

Dos poemas de Leandro Andrés Naranjo Henao: Trovador y poeta oriundo en Sonsón-Antioquia (2003)

- “El abuelo”.
- “Ensueño”.

Dos poemas de Onofredo López López: Poeta y educador oriundo de Caramanta-Antioquia (1948-)

- “El Resero”.
- “La herradura”.

## 2.5 Orden formal del análisis

Tiene como objetivo en su primera parte, analizar los fragmentos de interés de las danzas de Pedro Morales Pino, consecuentemente en su segunda parte, desarrolla un análisis alternativo y complementario para la construcción de la nueva pieza. Es de suma importancia para el lector tener presente a continuación el orden alfabético representado por las letras a, b, c, d, e y f; pues aquí serán representadas las tres categorías de análisis propuestas en el numeral 2. En efecto a, b, c, y d; hacen parte de la categoría (tradicional), la e representa la categoría tradicional-contemporánea (alternativo), finalmente la tercera categoría representada por la letra f representa el análisis (complementario).

- a) Análisis rítmico. (análisis tradicional)
- b) Análisis melódico. (análisis tradicional)
- c) Análisis armónico. (análisis tradicional)
- d) Análisis formal. (análisis tradicional)
- e) Elementos tradicionales y contemporáneos. (análisis alternativo)
- f) Análisis (complementario) de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez.

## 2.6 Caracterización de las danzas de Pedro Morales Pino

### 2.6.1 Aspectos generales en las danzas

- Formas por secciones: normalmente están conformadas por tres secciones simétricas –forma tripartita ABC. Sus secciones suelen repetirse –.
- Métrica: binaria o de subdivisión binaria.
- Interpretadas en los formatos de trío andino colombiano, estudiantina, guitarra y voz, piano y voz, piano y duetos vocales.
- Las secciones modulan a tonalidades cercanas, generalmente al quinto grado, al relativo menor o mayor, al cuarto grado y, en ciertos casos, al sexto. En muy pocos casos, el maestro recurre a tonalidades lejanas, pero sí emplea modos paralelos y mixtura modal.
- El lenguaje armónico es tonal, aunque con acordes y enlaces avanzados para su época de profundo corte académico.
- Las melodías usan frecuentemente el grado conjunto, además de las escalas mayores y menores, movimientos cromáticos y arpeggios de terceras y sextas. En el piano, la melodía es ocasionalmente doblada en octavas, y su extensión total no sobrepasa las cuatro octavas.
- El nivel de escritura y ejecución tiene un grado de dificultad entre elemental y medio.
- Los patrones rítmicos del acompañamiento en la mano izquierda son muy variados; en las danzas analizadas se detectaron hasta treinta y cinco. En referencia a las melodías, se observa un patrón repetitivo: corchea con puntillo, semicorchea / corchea, corchea.
- Las temáticas de los textos evocan lugares añorados, la vida cotidiana, el amor, los sentimientos y la mujer, e incluyen una gran cantidad de melotipos y musemas; la música que los acompaña es generalmente retomada a medida que avanza la obra. La voz es interpretada por duetos masculinos, femeninos o mixtos y por solistas de ambos sexos.
- La sección media, denominada “Trío”, marca una clara diferencia con los primeros pasillos del maestro, que constan de dos secciones que se repiten a la manera de las contradanzas. Cabe anotar que sus pasillos posteriores sí incluyen tres secciones que, en ocasiones, terminan en una tonalidad tan lejana que hace complejo –al menos en un ámbito armónico ortodoxo– el retorno a la tonalidad original. Es el caso de “Ausencia” y “Recuérdame”.

- Recapitulando: forma tripartita, compás de 2/4, sección central –trío–, a veces lentas como el cuplé español, a veces rápidas como la habanera cubana y la milonga, y con variados patrones de acompañamiento.

## 2.7 Análisis de las canciones del ciclo propuesto

Nota: las obras completas se encuentran en la sección de Apéndices.

2.7.1 Análisis de la canción 1. “Esta ruana”. Basada en elementos musicales tradicionales de la danza andina colombiana y la danza “María Luisa” (Morales Pino)

Utiliza elementos de la danza n.º 1, “María Luisa”

### a) Análisis rítmico

La Figura 1 muestra 15 variaciones rítmicas aplicadas en el acompañamiento a partir del ritmo básico de “María Luisa”.

Figura 1. “Esta ruana”. 15 variaciones rítmicas aplicadas en el acompañamiento de la canción “Esta ruana” a partir del ritmo básico de “María Luisa”

The figure displays musical notation for 15 rhythmic variations. On the left, a box highlights the 'Ritmo principal y mas frecuente de la danza no .1 (María Luisa)'. To the right, the text reads '15 variaciones rítmicas en al acompañamiento aplicadas a canción no.1 "Esta Ruana"'. The notation includes various rhythmic patterns across multiple staves, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) visible in the lower right section.

Fuente: elaboración del autor.

### b) Análisis melódico-rítmico

Siguiendo el análisis, la Figura 2 muestra en los pentagramas superiores los principales patrones de acompañamiento de “María Luisa” y, en los inferiores, los patrones de acompañamiento derivados para la elaboración melódico-rítmica de la canción.

Figura 2. “Esta ruana”. Patrones rítmicos de acompañamiento de “María Luisa” (pentagramas superiores); patrones derivados para la elaboración melódico-rítmica de la canción (pentagramas inferiores)

Ritmos principales de (María Luisa) para la construcción rítmico melódica de (Esta Ruana)

The figure shows a musical score with piano accompaniment (Pno.), vocal lines (B), and a 'Resultado' section. The lyrics are: 'a - bri - go, el co - ra - rua - na ya bri - ga, el es - que - Por'. The score includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *mp*.

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 3 muestra la construcción melódica por grado conjunto y los saltos por intervalos de tercera y cuarta de la canción.

Figura 3. “Esta ruana”. Construcción melódica por grado conjunto y saltos por intervalos de tercera y cuarta

The figure illustrates melodic construction with two examples. The first is 'Contrucción melódica por grado conjunto' showing a melodic line with triplets. The second is 'Contrucción melódica por grado conjunto y saltos de tercera y cuarta' showing a melodic line with triplets and larger intervals. The lyrics are: 'Es - ta rua - na de, es tir - pe mon - ta -'. Dynamic markings include *mf*.

Fuente: elaboración del autor.

### c) Análisis armónico

Después del análisis rítmico-melódico anterior, nos adentramos ahora en factores armónicos. La canción está escrita en una armonía habitual o tradicional de la danza: grados I, IV, V y ii. Los enlaces armónicos más utilizados en “María Luisa” y aplicados a “Esta ruana” fueron los siguientes:

$$\begin{array}{cccc} \text{I-ii-V-I} & \text{IV- V/ V- I} & \text{I- I- IV-I} & \text{I-IV-I-V-I} \\ & 6\ 2\ 6 & 5\ 6 & \end{array}$$

En dos ocasiones, “María Luisa” utiliza dominantes secundarias y use de nota pedal en cambios armónicos [Figura 4].

La figura a) dominantes secundarias, figura b) comparativo armónico de Trini y Esta Ruana (pedal armónico)

Figura 4. Comparativo del uso de dominantes secundarias entre “María Luisa” y “Esta Ruana” a)

a)

Maria Luisa  
Dominantes secundarias

Esta Ruana  
Dominantes secundarias

Pno.

V7 ii

V7 ii

Comparativo armónico entre “Trini” (Mejía Navarro) y “Esta Ruana” b)

b)

Trini (Adolfo Mejía  
c.15-18

Esta ruana  
c.9-12 y 26-29

Cita textual de Trini

Pno.

Pedal

A/G Bb/A C/A E7/A A

IV bVI bVII V7/V V

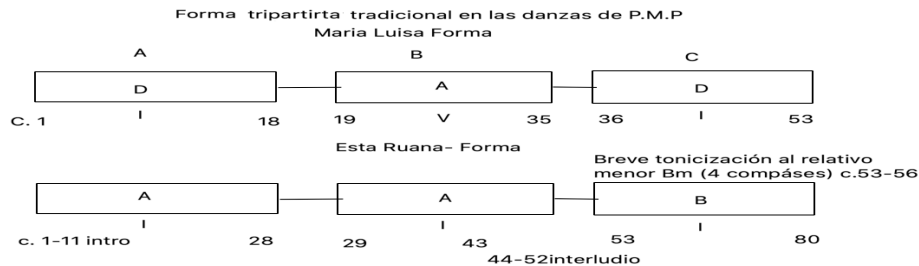
Fuente: elaboración del autor.

d) *Análisis formal* [Figura 5]

La Figura 5 muestra el análisis formal de “María Luisa”.

Figura 5. “Maria Luisa”. Análisis formal





Fuente: elaboración del autor.

### e) *Elementos tradicionales y contemporáneos*

#### Tradicionales

Siguiendo el orden de las categorías de análisis (alternativa), la canción María Luisa es tradicional, conserva la forma tripartita ABC y AAB, forma que representa a muchas obras de los grandes maestros de la música colombiana para piano de finales del siglo XIX y principios del XX. La nueva creación en efecto, contiene elementos rítmicos de “María Luisa” y armonías y melodías basadas en “Trini” (compases 1-5) y “Pincho” (compases 44-51), estas dos últimas de Adolfo Mejía Navarro.

Otros elementos incluidos en la canción no.1 “Esta Ruana” son los siguientes: ritmo de danza, textura homofónica, quince patrones rítmicos alternativos a partir de la célula rítmica de la danza, melodías por grado conjunto o saltos de tercera y cuarta, armonizaciones tonales I-V-I y I-IV-I, dominantes secundarias y paralelismo cordal.<sup>44</sup>

#### Contemporáneos

Por ser la primera canción del ciclo, no contiene elementos contemporáneos. (esta aclaración quedó plasmada en la metodología y en la tabla autoetnográfica, sumado al análisis anterior).

### f) *Análisis complementario de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*

<sup>44</sup> El paralelismo cordal (*chordal parallelism*), un importante desarrollo en la música del siglo XX (Kostka S., & Kostka, S. M., 2004), consiste en el uso de triadas en primera inversión con movimiento paralelo, un recurso compositivo aceptado en la música tonal, que sirve como conexión entre dos acordes principales o medio para agrandar y darle cuerpo a una melodía. En este tipo de textura a tres voces se producen terceras y cuartas paralelas, pero no quintas u octavas. Otros ejemplos de paralelismos armónicos incluyen los acordes disminuidos con séptima y, con menor frecuencia, los acordes semi-disminuidos. (Kostka, 1990: 90)

Finalmente, este análisis es del tercer tipo, complementario. El significado y el sentido de la canción están basados en impresiones y factores de condicionamiento extra-musicales como el imaginario de la tierra fría y el pueblo en la cima de la montaña. La sección coral remite al misticismo y a los paisajes silentes y nublados. Los elementos sonoros contribuyen a percibir la imagen de la ruana, símbolo de la arriería y de las fondas y lugares por donde pasaban los camineros entre los departamentos de Antioquia y Caldas.

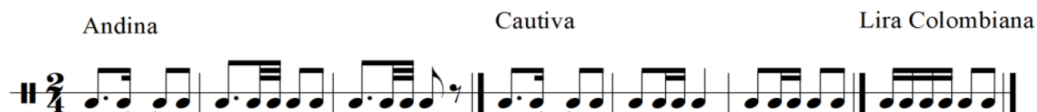
### 2.7.2 Análisis de la canción 2. “Sonsón”. Basado en Béla Bartók y la danza “Andina” (Morales Pino)

#### a) *Análisis rítmico*

Patrones de acompañamiento [Figura 6].

La Figura 6 muestra algunas variaciones rítmicas en el acompañamiento de tres danzas de Pedro Morales Pino.

Figura 6. Algunas variaciones rítmicas en el acompañamiento de tres danzas de Pedro Morales Pino



Fuente: Martínez Rojas (2018: 183).

#### Acompañamiento de la mano izquierda [Figuras 7, 8, 9, 10 y 11]

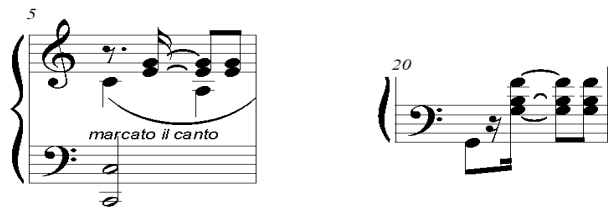
En las danzas con acompañamiento de piano, el ritmo es generalmente marcado por la mano izquierda con algunas ligeras variaciones. La figuración rítmica básica es corchea, silencio de semicorchea, semicorchea / dos corcheas.

Figura 7. Patrón rítmico-armónico básico de la danza



Fuente: elaboración del autor.

Figura 8. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 1



Fuente: elaboración del autor.

Figura 9. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 2



Fuente: elaboración del autor.

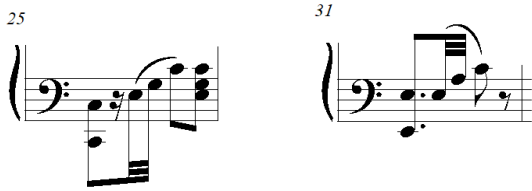
La Figura 10 muestra una variación rítmica similar a la de la Figura 9, donde la mano derecha ejecuta la última corchea.

Figura 10. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 3



Fuente: elaboración del autor.

Figura 11. Patrón rítmico-armónico básico de la danza. Variación 4



Fuente: elaboración del autor.

Figura 12. Pedro Morales Pino. Patrones rítmicos sobresalientes en “Andina”

	24	1 elemento	2 elemento	3 elemento
ritmo		x x	x x x x x x	x x x x x x
Pno.	24			

♩ = 60

Ritmo utilizado en la melodía principal tema A

1er elemento ritmico acompañamiento

Ritmo

TEMA A

Piano

8

2do elemento ritmico

3er elemento ritmico

ritmo

Pno.

16

1 elemento ritmico melódico

2 elemento ritmico

3 elemento ritmico

Pno.

TEMA B

Fuente: elaboración del autor.

### b) *Análisis melódico*

La Figura 13 muestra algunos melodipos de “Andina” y la exploración melódica utilizados en la canción.

Figura 13. Pedro Morales Pino. Análisis melódico-armónico de una sección de la danza “Andina”

- Melodía principal Tema A
- Desarrollo melódico del tema A
- Melodía introductoria

Acorde  
bordadura

The image shows a musical score for Piano and Pno. in 2/4 time. The Piano part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with green circles (introductory) and red circles (main theme A). The Pno. part starts at measure 7 and includes a 'cresc. molto' marking. The score is annotated with various chord diagrams and Roman numerals. A red 'A' and a blue 'C' mark specific measures in the Piano part.

**Piano**

Chords: G7, G°, G7, Dm7/A, G7, Dm/A, G7/B, A, C

Roman numerals: V7, CT°7, V7, ii4(b5)3, V7, ii64, V65, V7, I

**Pno.**

Chords: G7/D, G7, C, C/E, G/D, C, C7/B♭, A7

Roman numerals: V3, V7, I, I6, V4, I, V2/IV, V7/ii

**Pno.**

Chords: Dm, Dm/F, C/E, E7, Am, Dm/F, Am/E

Roman numerals: ii, ii6, I6, V7/vi, vi, ii6, vi4

Fuente: elaboración del autor.

Dm7 G7 C C G7/D G7 C

desarrollo en octavas

19

Pno.

ii7 V7 I I <sup>4</sup>V3 V7 I

C/E G/B C C7/Bb A7 Dm Dm/F Bm7(b5)/F

26

Pno.

*cresc. molto*

I6 V4 I V2/IV V7/ii ii ii6 <sup>4</sup>vii 3(b5)

Am/E E7 Am Dm/F Am/E Dm7 G7 C

31

Pno.

<sup>6</sup>vi 4 V7/vi vi ii6 <sup>6</sup>vi 4 ii7 V7 I

c) *Análisis armónico*

La Figura 14 muestra un desarrollo melódico en octavas de la danza “andina”

Figura 14. Desarrollo melódico en octavas danza “andina”

Fuente: elaboración del autor.

Análisis armónico de la danza andina, particularidades:

- 1) Sistema tonal: tonalidad de do mayor, modulación a la menor y a fa mayor.
- 2) El enlace ii-V7 aparece seis veces: compases 3-4, 4-5, 19-20, 35-36, 68-69 y 74-75.  
Las dominantes secundarias ocurren en los compases 12-13, 16-17, 28-29, 32-33, 43-44, 61-62, 65-66 y 82-83.
- 3) Usa acordes disminuidos [Figuras 15, 16 y 17]. En la figura 15 estos acordes funcionan como dominantes secundarias en una escala cromática, en la figura 16 la intención de Morales Pino es melódica (bordaduras cromáticas inferiores), en la figura 17 encontramos el acorde CT<sup>7</sup> (tono común), este mantiene la nota común y resulta en bordaduras inferiores incompletas en el cambio de disposición de un acorde.



Figura 15. Pedro Morales Pino. Acordes disminuidos de “Andina”

Fuente: Martínez Rojas (2018: 48); Roig Francolí (2020-b).

Figura 16. Pedro Morales Pino. Análisis armónico “incorrecto” del acorde disminuido en la danza “Andina” en el trabajo de Miguel Martínez Rojas, 2018, p. 42.

Fuente: Martínez Rojas (2018: 48).

Figura 17. Pedro Morales Pino. Análisis armónico “corregido” del acorde disminuido en la danza “Andina”

Fuente: elaboración del autor.

- 4) Intercambios modales (modo paralelo): sobresalen en esta pieza el intercambio modal, ejemplos de esto son el cuarto grado menor frecuentemente usado por Morales Pino (IVm), otro como el acorde de 6ª napolitana y en múltiples ocasiones el uso de dominantes secundarias, un ejemplo de acorde napolitano en la siguiente figura.

La Figura 18 muestra un ejemplo: el acorde Bb/D en la tonalidad de la menor, este acorde napolitano se dirige en el compás 50 a un acorde cadencial I 6/4.

Figura 18. Pedro Morales Pino. Ejemplo de intercambios modales usados en “Andina”, Acorde napolitano



Fuente: Martínez Rojas (2018).

Para este caso, su función es aumentar la tensión armónica fortaleciendo su papel de subdominante y la resolución al acorde de dominante, el Sib (nota alterada), se mueve generalmente en forma descendente por tercera disminuida hacia la tercera del acorde de dominante (ejemplo 1), otra particularidad de este acorde y que para este caso utiliza Morales Pino, fue utilizar el acorde napolitano seguido del acorde cadencial en segunda inversión antes de resolver a la dominante (ejemplo 2) [Figura 19].

Figura 19. Acorde napolitano



Fuente: elaboración del autor.

- 5) Modulaciones: son tres. La primera, hacia el relativo menor de la tonalidad de do mayor (la menor); la segunda regresa a do mayor en la re-exposición del tema A'; y la tercera, a fa mayor.

La Tabla 2 muestra un resumen de los elementos armónicos usados en “Andina”.

Tabla 2. Pedro Morales Pino. Elementos armónicos en “Andina”

Enlaces IIm – V7	✓
Dominante secundarios	✓
Dominantes sustitutos	✓
Acordes disminuidos	✓
Intercambio modal	✓
Modulación	✓
Tonalidad bifocal	

Fuente: Martínez Rojas (2018).

d) *Forma*

Ritmo de danza en compás de 2/4; tonalidades: do mayor, la menor y fa mayor; tiene una introducción de cuatro compases y tres secciones [Tabla 3].

Introducción |A||: B||A’||:C:||A|B|A’|C||

Tabla 3. Pedro Morales Pino. Forma musical de “Andina”

Secciones	Introducción	A	B	A’	C
Nº compases	1 al 4	5 al 37	38 al 54	55 al 70	71 al 87

Fuente: elaboración del autor.

- Introducción: cuatro compases.
- Sección A: la melodía inicia anacrúticamente y en dinámica fuerte. Los períodos A y B tienen similitud melódica, rítmica y armónica [Tabla 4].

Tabla 4. Pedro Morales Pino. “Andina”. Forma musical de la sección A

Sección A				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	B	a'	b'
Compases	5 al 9	10 al 13	14 al 17	18 al 21

Fuente: elaboración del autor.

- Sección B: posee mayor densidad armónica debido al uso constante de octavas en la melodía y el bajo. La estructura es idéntica en los dos períodos compuestos A y A'. Tiene características anacrúscas en la introducción. La segunda parte está formada por períodos compuestos contrastantes; en la primera sección modula a la relativa menor (la menor) y en la segunda, el contraste se da por la re-exposición del segundo período compuesto de la sección A. Su inicio es anacrúsico, con dinámica piano [Tabla 5].

Tabla 5. Pedro Morales Pino. Danza “Andina”. Forma musical de la sección B

Sección B				
Forma	Período compuesto simétrico contrastante			
Frases	A		B	
Semifrases	a	a'	b	c
Compases	38 al 41	42 al 45	46 al 49	50 al 53

Tabla 5 Sección B Andina

Fuente: elaboración del autor.

- Sección C: contiene un período compuesto simétrico paralelo; allí, ambas frases comparten un diseño ritmo-melódico similar. La tonalidad es fa mayor y modula a la tonalidad vecina de do mayor [Tabla 6].

Tabla 6. Pedro Morales Pino. Danza “Andina”. Forma musical de la sección C

Sección C				
Forma	Período compuesto simétrico paralelo			
Frases	A		A'	
Semifrases	a	b	a'	b'
Compases	71 al 74	75 al 78	79 al 82	83 al 86

Tabla 6: Sección C Andina

Fuente: elaboración del autor.

e) *Elementos tradicionales y contemporáneos*

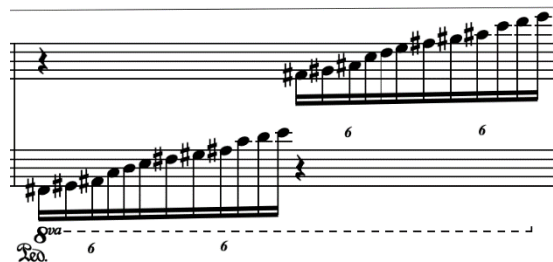
Tradicionales

La canción conserva aspectos tradicionales de la danza en lo relacionado con la forma tripartita, la melodía, y el ritmo. La armonía es un poco más aventurada que la de la canción n.º 1, con acordes y enlaces más complejos y modulaciones mediante cromatismos.

Contemporáneos

La Figura 20 muestra la escala de tonos enteros a partir de fa sostenido.

Figura 20. Escala de tonos enteros a partir de la nota fa sostenido



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 21 muestra los acordes de “Andina”.

Figura 21. Pedro Morales Pino. “Andina”. Acordes de la obra

Basado en las escalas octatónicas, de tonos enteros, acordes aumentados empleados por Béla Bartók Microkosmos. 99, 101, 109, 140

Acordes danza Andina Variación: Acordes danza andina (aumentados)

Piano

1

2

3

4

mp a m oh

43 oh oh

acordes de la danza andina a lo largo de la pieza

Cromatismo a partir de el acorde \*

repite mismo motivo

Construcción de elemento melódico coral mediante la inversión de los acordes señalados

Fuente: elaboración del autor.

Bartók utilizó en muchas de sus piezas la escala octatónica. Ejemplo de ello son los “Microkosmos” 99, 101, 104 y 140. Este ejemplo de construcción melódica con la escala de tonos enteros ha sido utilizado en esta canción.

f) *Análisis complementario de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*

En su poema, Robledo Ortiz (1971) describe su visión de Sonsón, un pueblo frío, nublado como una mulera, de arrieros, y su arquitectura, en especial la catedral que destruyó el terremoto de 1962. Es una Antioquia religiosa, mayoritariamente católica, conservadora y de estirpe montañera. Un pueblo culto que se informa, lee a *Don Quijote* y reza en español,

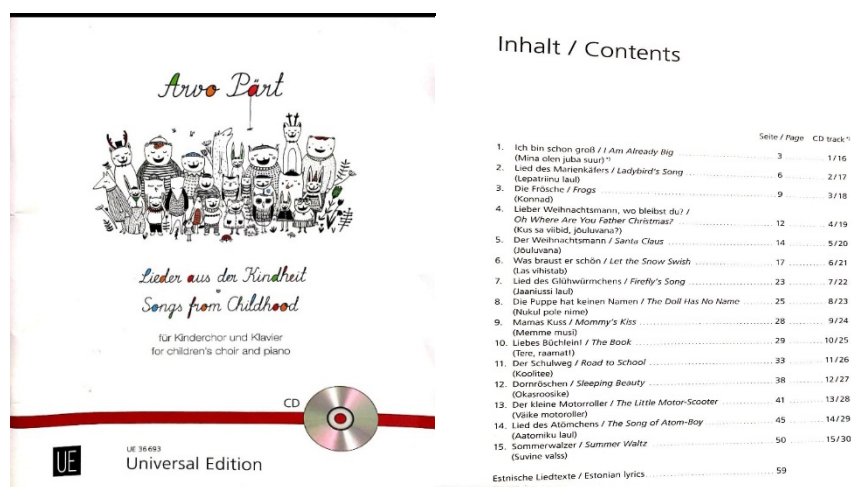
de donde salieron los fundadores y pioneros de Caldas. Sus habitantes, orgullosos de su tierra, piensan de aquel lugar como la estrella de una constelación.

Musicalmente, “Sonsón” trata de recrear esa idealización basándose en elementos extra-musicales como lo paisajístico, a través de un trabajo coral lento y repetitivo, que alude al frío, a la calma y a la zona andina.

### 2.7.3 Análisis de la canción n.º 3 “El abuelo”. Basado en Arvo Pärt y en la danza “Lira colombiana” (Morales Pino).

La Figura 22 muestra el cuadernillo del disco *Songs from childhood*, de Arvo Pärt.

Figura 22. Arvo Pärt. Cuadernillo del disco *Songs from childhood*



Fuente: Universal Records.

#### a) Aspectos rítmicos

La Figura 23 muestra algunos patrones de acompañamiento de “Lira colombiana”.

Figura 23. Pedro Morales Pino. Patrones de acompañamiento de “Lira colombiana”



b) Aspectos melódicos- rítmicos

La Figura 24 muestra algunos melodiosos y melodías de “Lira colombiana”.

Figura 24. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Melodiosos, mosemas y melodías.



Fuente: elaboración del autor.

Movimiento conjunto

La Figura 25 muestra algunos pasajes melódicos por movimiento conjunto de “Lira colombiana”.

Figura 25. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Pasajes melódicos por movimiento conjunto



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 26 muestra el uso recurrente de tresillos, descendimiento por intervalos de tercera y grado conjunto de “Lira colombiana”.

Figura 26. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Uso recurrente de tresillos, descendimiento por terceras y grado conjunto



Fuente: elaboración del autor.



## Sección B

La Figura 27 muestra el uso característico de dos musemas melódico-rítmicos de “Lira colombiana”.

Figura 27. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Uso característico de dos musemas melódico-rítmicos



Fuente: elaboración del autor.

## Sección C

La Figura 28 muestra el uso característico de dos elementos melódico-rítmicos de “Lira colombiana”.

Figura 28. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Uso característico de dos elementos melódico-rítmicos



Fuente: elaboración del autor.

### c) Aspectos armónicos

La Figura 28 muestra la construcción melódica de “Lira colombiana” (compases 21 a 26) basada en el modo dórico de la escala mayor natural.

Figura 28. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Construcción melódica de los compases 21 a 26, basada en el modo dórico de la escala mayor natural

**ESCALA MAYOR NATURAL**

MODOS	INTERVALOS
1º Jónico	— T T S T T T S
2º Dórico	— T S T T T S T
3º Frigio	— S T T T S T T
4º Lidio	— T T T S T T S
5º Mixolidio	— T T S T T S T
6º Eólico	— T S T T S T T
7º Locrio	— S T T S T T T



Fuente: Torblae Ianubrae (s. f.). [blog]. <http://torblaeianubrae.blogspot.com/2013/03/los-7-modos-de-la-escala-mayor.html>

La Figura 29 muestra los primeros compases del “Te Deum”, de Arvo Pärt.

Figura 29. Arvo Pärt. “Te Deum”. Compases iniciales

Arvo Pärt "Te Deum"  
© 1984 BY UNIVERSAL EDITION A.G., WIEN

Fuente: Universal Edition A.G. (1984).

La Figura 30 muestra algunos apartes del análisis armónico de Lira colombiana. Pedro Morales Pino vuelve a recurrir al acorde CT (*common tone*) dim 7 y en tercera inversión CT dim 7

Figura 30. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Apartes del análisis armónico

**Lira Colombiana**  
Danza

Pedro Morales Pino  
(1863 - 1926)

The image displays three systems of musical notation for the piano part of 'Lira Colombiana'. The first system, labeled 'Piano', shows measures 1-5 with a tempo marking of 'Lento' and dynamics of 'f' and 'p con grazia'. Above the staff are chords: D, Cdis7/A, A7, Bm, Cdis7/A, A7, D. Below the staff are figured bass notations: I, CT°7, V7, VIm, CT°4 2, V7, I. The second system, labeled 'Pno.', shows measures 6-10 with chords: A7/E, A7, D/F#, D, A7/E. Below the staff are figured bass notations: 4 V3, V7, I6, I, 4 V3. The third system, labeled 'Pno.', shows measures 11-15 with chords: A7/E, D, D, A7/E, A7. Below the staff are figured bass notations: %, I, %, 4 V3, V7.

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 31 muestra la armonización de las escalas cromáticas de la parte C de “Lira colombiana”.

Figura 31. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Armonización por movimiento contrario de las escalas cromáticas de la sección C (compases 42-44)

Parte C

armonización de escalas cromáticas

Pno.

D7 Em7/G G G D7/A D7 I

I G: V5 D D7/F# V7 VIm5 I % V3 V7

Modulación en el bajo, movimiento cromático descendiendo.

Fuente: elaboración del autor.

#### d) Forma

##### Secciones y formas

##### Macroestructura

“Lira colombiana” contiene tres secciones diferentes: una introducción de cuatro compases y las partes A, B y C. La primera sección comienza en re mayor y modula a sol mayor en la tercera sección, para finalizar con sus dos primeras partes A y B [Figura 32 y Tabla 7].

Figura 32. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Forma



Fuente: elaboración del autor.

Tabla 7. Pedro Morales Pino. “Lira colombiana”. Número de compases de la obra por sección

Secciones	Introducción	A	B	C
Nº compases	1 al 4	5 al 20	25 al 40	44 al 75

Fuente: elaboración del autor.

e) Elementos tradicionales y contemporáneos

Tradicionales

La introducción de la canción se basa en los acordes de “Lira colombiana” [Figura 33].

Construcción armónica muy utilizada por PMP, tono común (*common tone*, CT), en el primer compás.

Figura 33. Canción n.º 3, “El abuelo”. Introducción

The image shows a musical score for the introduction of the song "El abuelo". It is written for Piano in 2/4 time, marked "Lento". The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the chords are indicated as D, Cdis7/A, A7, Bm, Cdis7/A, and A7. Below the bass staff, the chords are indicated as I, CT°7, V7, VIIm, CT°4, and V7. The first measure of the treble staff starts with a forte dynamic (f) and a quarter rest, followed by a series of eighth notes. The bass staff starts with a half note chord. A double bar line with a repeat sign is at the end of the piece.

Fuente: elaboración del autor.

Las estrofas de la canción se basan en la armonía de la canción n.º 4, “Dónde estás, padre de la Navidad”, de la colección *Songs from Childhood*, de Arvo Pärt [Figura 34].

Figura 34. Comparativo entre la canción “Dónde estás, padre de la Navidad” (Arvo Pärt) y “El abuelo”

The image shows a comparative musical score for two songs. On the left is the score for "4. Lieber Weihnachtsmann, wo bleibst du? Oh Where Are You Father Christmas?" by Arvo Pärt. It is in 2/4 time, marked "Schnehtichtig" (snowy) and "J = 54 ca." (tempo). The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Lie - ber Weih - nachts - mann, wo bleibst du, bist du auf dem Oh where are you Fa - ther Christ - mas, are you on the Weg? Fährst in dei - nem gold - nen Schlit - ten durch den dunk - len... Wald? way? Or be - yond the dis - tant for - est in a gold - en... sleigh?". Below the score, it is noted "Fragmento en Gm para dos voces" and "i6 4". On the right is the score for "El Abuelo", also in 2/4 time. It features a vocal line with lyrics: "la mon - ta - ña la mon - ta - ña Cu - mi - nan - do, en re - co - gien - do - los Cu - mi - nan - do, en re - co - gien - do - los". Below the score, it is noted "igual fragmento en Dm, dividido para 4 voces" and "i6 4".

Fuente: elaboración del autor.

## Contemporáneos

La armonía de la canción en los compases 5-9 corresponde a los acordes que se muestran en la Figura 35, pero con diferente ritmo y acompañamiento de danza.

Figura 35. “El abuelo”. Armonía de los compases 5-9

The musical score for piano (Pno.) shows measures 5-9. The right hand has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics are marked as p, mf, and mf.

Fuente: elaboración del autor.

La modulación a la tonalidad de sol mayor en el Trío se basa en la canción n.º 8, “La muñeca no tiene nombre”, de la colección *Songs from Childhood*, de Arvo Pärt [Figura 36].

Figura 36. “El abuelo”. Modulación a sol mayor en la sección del trío

The musical score for piano (Pno.) shows the modulation to G major in the Trio section. It includes a Coda section and a Trio section. Dynamics range from f secco to mp. Performance instructions include pizz.(f.n) left hand, m.o= on keys, and equal harmony with rhythmic and dynamic variations.

pizz.(f.n)= the string is plucked with the fingertip (towards the center of the string)  
 pizz.(f.n)= the strings are plucked with the finger-nail (as close to the end of the string as possible, near the pins)  
 N.B = normal playing on the keys is indicated by the instruction "on keys" or by "m.o" (modo ordinario)

variación con Piano preparado, como se indica en la imagen

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 37 muestra el uso de la técnica *tintinnabuli* en la obra “Für Alina”, de Arvo Pärt.

Figura 37. Arvo Pärt. “Für Alina”. Uso de la técnica *tintinnabuli*

The image contains two musical excerpts. Excerpt A, labeled 'A', shows the beginning of Arvo Pärt's 'Für Alina'. It features a piano introduction with a sustained pedal point in the bass. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a bass clef. A dynamic marking of *p* is present. Excerpt B, labeled 'B', shows the beginning of the piece 'El abuelo'. It is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a bass clef. A dynamic marking of *p* is present. The piece is marked 'Piano'.

A: Arvo Pärt, “Für Alina”.

B: “El abuelo”, primeros cuatro compases.

Nota: El tercer pentagrama. En su música, el pedal es representado por un tercer pentagrama, similar a las partituras de órgano.

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 38 muestra el desarrollo de la técnica *tintinnabuli* aplicada a la canción, a partir del “Te Deum”, de Arvo Pärt).

Figura 38. Desarrollo de la técnica *tintinnabuli* aplicada a “El abuelo” (Naranjo Henao), a partir del “Te Deum” (Arvo Pärt)

Desarrollo de la técnica Tintinnabuli en diferentes partes de la obra

Escala dórica de Dm

Fragmento basado en “Te Deum”, Arvo Pärt

Fuente: elaboración del autor.

### Arvo Pärt y las notas sin plica (stemless notes) en su escritura

#### Influencias o raíces

Pärt ha explorado y tomado raíces de la música occidental como el canto gregoriano – monodia, latín, ritmo libre– de compositores medievales –melismas, secuencias y tropos de los siglos XII y XIII–, la polifonía del Renacimiento –el movimiento melódico de varias voces para formar simultáneamente armonías de los siglos XV y XVI– y el neoclasicismo, el dodecafonismo y el serialismo de la actualidad. Muchas de sus influencias vienen de compositores como Ockeghem, Machaut y Josquin des Prés, a partir de los cuales ha desarrollado su propio lenguaje, desnudando y moldeando las voces con una sola línea musical o dos o tres intervalos, además de su excelente manejo de la monodia, el contrapunto, los acordes triádicos y las armonías simples.



## Indicación

A diferencia de la música de compositores como Bach, Rachmaninoff, Beethoven o Wagner, la obra de Pärt representa una música minimalista sacra de sencillez artística. Las notas desnudas de plicas indican que no hay firmas de tiempo o marcas de tempo, y que deben de tocarse de manera libre e introspectiva, muchas veces en tiempo lento. Pärt enfatiza las series de los armónicos –las campanas armónicas–, que combina con varias técnicas de *collage* que ha introducido en su música *tintinnabuli*. Estas notas las fusiona con melodías sencillas para coros en diferentes formatos. Su música tonal se caracteriza por el uso recurrente de dos notas y triadas –*tintinnabuli*–, estableciendo un espacio sonoro entre notas graves y agudas, evanescentes y sostenidas, y suscitando el sentido de espacialidad y luminosidad, de lo holístico y la infinitud.

Figura 39. Notación de las notas sin plica usando espacialidad en la partitura y equivalentes temporales.



Fuente: Gould 2011.

## Carácter

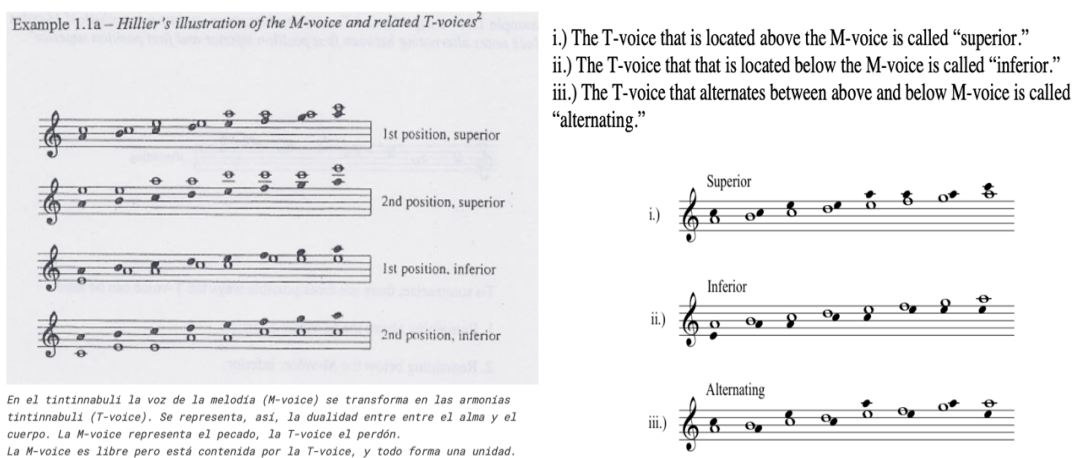
Casi religioso y meditativo, utiliza la simplicidad para hacer referencia a lo sublime. Las palabras ya no importan tanto como la música; esta se vuelve de una belleza inefable, atmosférica. En ella se percibe el mundo sonoro de la Edad Media: el silencio, la belleza, la espiritualidad, la melodía absoluta y la verdad. A fin de alcanzar la plenitud espiritual, afianza sus creencias en la iglesia ortodoxa rusa. Estos elementos religiosos no eran del gusto de la Unión Soviética y su música fue censurada varias veces. Pärt evoca la tradición y la yuxtapone con músicas modernas, en una constante tensión estética; su inmersión en lo antiguo lo familiariza con la trastienda de la vanguardia.

## Tipografía

En su exploración sobre nuevas técnicas de composición, organiza la escritura de la música en la partitura con un carácter tipográfico, es decir, que las técnicas de visualización, simbología y modelos que emplea indican cómo deben tocarse las composiciones basadas en *tintinnabuli*.

Figura 40. Arvo Pärt. Tres tipos de la técnica *tintinnabuli* (II)

Example 1.1a – Hillier's illustration of the M-voice and related T-voices<sup>2</sup>



i.) The T-voice that is located above the M-voice is called “superior.”  
ii.) The T-voice that is located below the M-voice is called “inferior.”  
iii.) The T-voice that alternates between above and below M-voice is called “alternating.”

En el *tintinnabuli* la voz de la melodía (M-voice) se transforma en las armonías *tintinnabuli* (T-voice). Se representa, así, la dualidad entre el alma y el cuerpo. La M-voice representa el pecado, la T-voice el perdón.  
La M-voice es libre pero está contenida por la T-voice, y todo forma una unidad.

Fuente: Kongwattananon (2012).

## El misticismo ortodoxo y la importancia de la campana

Dentro de la fe ortodoxa rusa, los sonidos de las campanas siempre han tenido importancia, sea para expresar el gozo triunfal de una festividad, acontecimientos importantes, la llegada de una personalidad o la muerte.

La introducción de las campanas en las obras “Für Alina” y “Spiegel im Spiegel” ilustran la corriente estilística del compositor con la música coral, donde la voz *tintinnabular* –la primera voz– toca en arpeggios la triada tónica, mientras que la segunda voz hace un desplazamiento escalonado generalmente diatónico por la escala.

Neumas.

La Figura 41 muestra otros elementos utilizados en la construcción de “El abuelo”, a partir de los lenguajes de Arvo Pärt.

Figura 41. Otros elementos utilizados en la construcción de “El abuelo” a partir de los lenguajes de Arvo Pärt

- A: combinación de terceras mayores y menores en disposición abierta.
- B: línea melódica en sextas.
- C: “Te Deum”, notación sin plicas utilizada por Arvo Pärt.
- D: D dórico en forma de canon.
- E: construcción de las voces T y M según la técnica *tintinnabuli* de Arvo Pärt, Kongwattananon (2012)

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 42 muestra algunas notaciones alternativas para escribir efectos de sonido.

Figura 42. Notaciones alternativas para escribir efectos de sonido

Sonido del viento: cantantes

representación de las carcajadas de las brujas

Fuente: elaboración del autor.

f) *Análisis complementario de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*  
“El abuelo” relata la vida de un abuelo y su nieto, la vida en la montaña antioqueña y la recolección de frutos. Utiliza elementos extra-musicales para describir las historias, los mitos sobre las brujas y los espantos –la Patasola– en las noches, carcajadas, sonidos del viento y de las puertas que asustan al joven en la montaña. La música es lenta, profunda, y trata de describir los sentimientos de respeto y cariño del nieto por su abuelo y el hecho de ser descendiente de un arriero.

2.7.4 Análisis alterno de la canción n.º 4. “Ensueño de infancia”. Basado en Almeida Prado y la danza “Retorno” (Morales Pino)

*Análisis de la danza “Retorno”, de Pedro Morales Pino, un trabajo de campo incluido en esta tesis desde “otro tipo de análisis”.*

#### *Resumen*

La danza “Retorno” se analizó siguiendo el modelo de Cardona (2015), basado en las metodologías de Tagg (2005; 2006) para el estudio y el sentido de las músicas populares. Aunque no se encontró ninguna grabación, es probable que en la época que fue compuesta – circa 1900-1910– haya sido difundida por el compositor o por otras agrupaciones.

#### *Objetivos*

El artículo analiza la danza a partir de la partitura hallada en la Biblioteca Nacional. Este manuscrito, legado por la familia del compositor, ha sido dispuesto al público interesado en el estudio de su música.

#### a) *Aspectos rítmicos*

- Es una danza andina cantada de tempo moderado; su marcación metronómica está en un rango entre 60 y 70 negras por minuto. La grabación del autor fue hecha con un BPM (*beats per minute*) de 63 (Naranjo Henao, 2020).
- La máxima figuración musical es la semicorchea.

- La estructura de los elementos rítmicos es iterativa en la melodía en las dos secciones de la parte A.
- Tiene diecisiete patrones rítmicos de acompañamiento diferentes [Figura 43].

Figura 43. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Diecisiete patrones rítmicos del acompañamiento

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Percussion' and features a 2/4 time signature. It contains a sequence of rhythmic patterns represented by eighth and sixteenth notes, some with beams and accents. The bottom staff is labeled 'Perc.' and contains a sequence of piano accompaniment patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over a note in the first measure.

Fuente: elaboración del autor.

La melodía emplea 16 figuraciones rítmicas a lo largo de toda la obra –secciones A, B y C [Figura 44]–.

Figura 44. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Figuraciones rítmicas de la melodía.

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems of staves. It is divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-10) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Section B (measures 11-12) is a shorter melodic phrase. Section C is divided into 'Primera Voz' (measures 13-20) and 'Segunda voz' (measures 21-36). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests and bar lines.

Fuente: elaboración del autor.

### b) Aspectos melódicos

En el coro prima el movimiento por grado conjunto, con la presencia de algunos movimientos en intervalos de cuarta y quinta justas. En las estrofas priman el grado conjunto, los intervalos de terceras mayores y menores y las cuartas justas ascendentes y descendentes. Llama la

atención el uso del intervalo de sexta mayor en el segundo compás del tercer sistema, y el intervalo de séptima mayor en la sección C [Figura 45].

Figura 45. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Principales intervalos usados en la melodía.

The image displays a musical score for the piece "Retorno" by Pedro Morales Pino. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It is divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-10) features a melodic line with a prominent major sixth interval in the second measure. Section B (measures 11-12) shows a melodic line with a major seventh interval. Section C is divided into two parts: "Primera Voz" (measures 13-28) and "Segunda voz" (measures 29-58). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing triplets or other rhythmic markings.

Fuente: elaboración del autor.

c) *Textura y orquestación*

La instrumentación es piano acompañante –encargado del soporte rítmico-armónico-melódico– y dos voces masculinas al unísono, terceras y sextas paralelas, segundas mayores y menores.

d) *Análisis musemático*

La obra contiene ejemplos melódicos, armónicos y rítmicos estructuralmente similares, que aparecen en diferentes tonalidades [Figura 46].

Figura 46. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Combinaciones musémicas relevantes

The figure displays a musical score for the piece "Retorno" by Pedro Morales Pino. It consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in Spanish. The score is divided into sections A, B, and C. Section A includes measures 1-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66, 67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, 97-98, 99-100. Section B includes measures 11-12. Section C includes measures 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66, 67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, 97-98, 99-100. The score is annotated with various musical symbols and markings, including dynamics, articulation, and phrasing. The lyrics are: dea - fec - tos - pu - ros y cla - ros / Vuel - voa ver te - flor pre - cia - da / del jur - din de mis en - can - tos / a tris - rar - tu - do lo - clar - ro / yal mi - rar - me - com - pa - si - vos / las o - jos hom - dos y cla - ros / En - ton - ces vol - vial en - sue - ho / tu per - fu - mas mi - exis - ten - cia y en mis - no - ches c - res as - tro / lu - me - de - ci - dos ful - gie - ron y mis som - bras di - si - pa - ron / Tu me guías - te estre - lla mi - a - la que - ri - do sue - lo pa - trio / al sen - tir tu alma en el al - ma de esta pa - tria quea - mo tan - to, / En com - el mar - sen - ti - tor - men - tis - tos / y del ri - o - en los fe - man - ran - sos / a tu re - cuer - debe ve - ni - do / No re - me - mo - ro pe - sa - res / queal par - tir - me ator - men - ta - ron / por - que cuan - do es - to y con - ti - go / mi do - lor se va a - le - jan - do / so - lo sa - bras la ven - tu - ra / que por tien el pe - cho guar - do / con mi a - mo - ro - so re - cla - mo

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 47 muestra los primeros compases de “Variaciones sobre un tema de Paganini”, opus 35, de Johannes Brahms.



Figura 47. Johannes Brahms. Primeros compases de “Variaciones sobre un tema de Paganini”, opus 35



Fuente: Brahms (s. f.).

La Figura 48 muestra una comparación entre la Figura 45 y la introducción de “Retorno”.

Figura 48. Comparación entre la Figura 47 y la introducción de “Retorno”, de Pedro Morales Pino



Fuente: Morales Pino (s. f.).

La Figura 49 muestra algunos de los musemas usados por Morales Pino en sus obras “Retorno” (danza), “Tropical” (vals) y “Paulina” (pasillo).

Figura 49. Pedro Morales Pino. Algunos de los musemas usados en la danza “Retorno”, el vals “Tropical” y el pasillo “Paulina”

♩ = 63

Piano

Retorno  
Danza

Tropical  
Vals

Pno.

Paulina  
pasillo

DM

5, 6, 7, 8, 2, 3, 2, 1  
1  
la, si, do, re, mi, fa, mi, re

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 50 muestra la inversión del primer musema de la Figura 49. Este musema se repite en las dos voces cantadas, al igual que en el piano.

Figura 50. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Inversión del primer musema de la Figura 49



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 51 muestra el musema de la Figura 50 en varias alturas tonales.

Figura 51. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Musema de la Figura 50 en varias alturas tonales

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 52 muestra los primeros compases del “Preludio n.º 11”, opus 28, de Federico Chopin, compuesto entre 1835 y 1839. Este motivo, cercano al musema de las Figuras 50 y 51, se repite cuatro veces en la obra.

Figura 52. Federico Chopin. “Preludio n.º 11”, opus 28. Compases iniciales

Fuente: Chopin (1878).

La Figura 53 muestra los compases 24 a 27 de la danza “Te quiero”, de Adolfo Mejía Navarro, una de las nueve obras de cámara del excelso compositor cartagenero.

Figura 53. Adolfo Mejía Navarro. “Te quiero”. Compases 24 a 27

Soprano

que tor - nes - no - che en di - a en glo - ri - a - su - fri - mien - to

Piano

Compases 24-27

Fuente: Mejía Navarro (2019).

### Musemas cadenciales

La Figura 54 muestra un ejemplo de musema cadencial.

Figura 54. Ejemplo de musema cadencial

Fuente: elaboración del autor.

Estos musemas y melotipos se encuentran presentes en gran cantidad de piezas del repertorio latinoamericano, especialmente en danzas colombianas y cubanas, un ejemplo en Colombia en las danzas de Morales Pino (1, 3, 4, 5, 6 y 8; vals “Tropical”; pasillo “Paulina”; “Polka n.º 4”), Emilio Murillo, Luis Antonio Calvo y Adolfo Mejía Navarro; y en Cuba, Ignacio Cervantes y Manuel Saumell, en “Adiós a Cuba”, “Un recuerdo”, “Soledad”, “Tres golpes”, “Amistad” y “La encantadora”.

e) Aspectos armónicos

-Intro. Tonalidad: D Maj

D - Bb/G - E7/G# - A

D - Em - A7

A7 - D

D - B7- Em

G- Edim - D/A - A7 - D

-Coro

D - A7/E

A7 - D

D - B7 - Em/G

G - Edim. - D/A - A7 - D

-Estrofa 1. Tonalidad: Bb Maj

Bb - Cm

Cm - F7 - F7/Eb - Bb/D - Bb

G7/B - Cm - F/A - F - Bb

Ebm - Bbm/Db - C7 - Gm/Bb - Eb/Bb

A - A7 - Dm/F - A7/E - A - D

-Coro

-Estrofa 2. Tonalidad: D Maj

D - A7/E

A7

D - B7

Em/G - D/A - A7/E - D

-Estrofa 3. Tonalidad: G Maj

G - Fdim - D7

D/A - D7 - G - Bm - G

E7 - Am - Am/C - Cm6 - G/D - Edim -

Am7/E - D7 - G

-Estrofa 4

G - F#dim - D

D - G - GMaj7 - E7

Am - Am/C - Cm6 - G/D - Edim - Am7/E -

D7 - G

La Figura 55 muestra la secuencia armónica de “Retorno” aplicada a la creación de la canción. Esta secuencia es una progresión clásica usada frecuentemente por el maestro Morales Pino.

Figura 55. “Ensueño de infancia”. Secuencia armónica

**Ensueño**

Mixtura

Utiliza el si becuadro en Re mayor, el sol # se usa como sensible de La para formar E7 que es dominante de La.

I      P 6      I6      I      iv      V6/V      V<sup>I</sup>-----

4 (acorde de paso)      5

Fuente: elaboración del autor.

La progresión armónica de la Figura 55 tiene las siguientes características:

- En general utiliza el iv por mixtura modal y usa dominantes secundarias.
- Emplea el sol# en la mano izquierda formando una dominante secundaria, en la mano izquierda el si ♯ va hacia el do # para resolver en el cuarto compás a AM.

Figura 56. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Progresión armónica de la estrofa 1

Cm-F7-F7/Eb-Bb/D-Bb  
G7/B- Cm-F/A-F-Bb  
Ebm-Bbm/Db- C7-Gm/Bb-Eb/Bb  
AM- A7-Dm/F-A7/E-AM- **DM:**

Fuente: elaboración del autor.

- En la parte B, estrofa 1, en la tonalidad de Bb, emplea el Bbm (modo paralelo) de manera interesante, haciendo una secuencia armónica para retornar a la tonalidad de DM [Figura 56].
- Modo paralelo de Bb = Bbm

Secuencia para retomar a D: Lo interesante es que hace un descenso por grado conjunto.

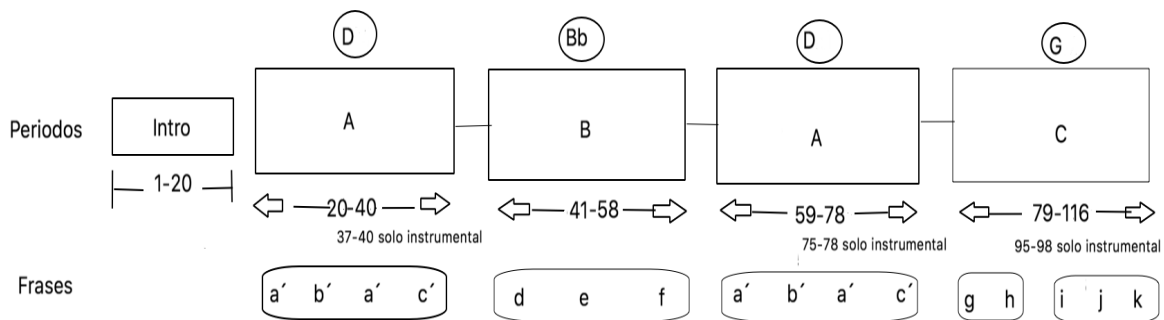
Bb – Ebm - Bbm/Db - C7 - Gm/Bb - Eb/Bb – A - A7/G - Dm/F - A7/E – A - D (la manera de modular está dada por el movimiento melódico del bajo).

Bb: I – iv -i6 - II7 - vi6 - iv6/4 D: V - V7 - i6- V4/3 – V – I.

f) *Forma*

La Figura 57 muestra la forma musical de “Retorno”, de Pedro Morales Pino.

Figura 57. Pedro Morales Pino. “Retorno” Forma musical



Fuente: elaboración del autor.

### g) Elementos tradicionales y contemporáneos

Tradicional: En resumen, esta parte tradicional está representada por la danza “Retorno”, es interesante por la variedad de patrones rítmicos en el acompañamiento de danza, de melodías iterativas, de tempo moderado algo común es sus danzas y su interválica no se aventura más allá de intervalos de 3, 4 en general de grado conjunto.

### Contemporáneos

#### Primer tema

La Figura 58 muestra las transformaciones melódicas del primer tema de “Retorno”, de Pedro Morales Pino, utilizadas para describir los diferentes animales que aparecen en el texto.

Figura 58. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Transformaciones melódicas del primer tema

Tema musical de Retorno  
Primer tema

♩ = 70  
Melodía por grado conjunto.

Piano

*mf*

qué or - gu - llo pa - ra mí,

qué or - gu - llo pa - ra mí,

44

*mf*

Exploración armónica Almeida Prado (poesilídeo no. 4).....

50

8<sup>va</sup>-

96

♩ = 70

116

*mf*

*p*

Fuente: elaboración del autor.

### Segundo tema

La Figura 59 muestra las transformaciones melódicas del segundo tema de “Retorno” utilizadas para recrear el tiempo de la niñez, utilizando un tema infantil en dos tonalidades consecutivas.

Figura 59. Pedro Morales Pino. “Retorno”. Transformaciones melódicas del segundo tema

Tema infantil

tonalidad= B

*mp*

tonalidad= D I I6 ii6 I I

I ii I

Tema infantil, utilizado para el canto de los pájaros

Tema rítmico utilizado para el canto de los gallos

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 60 muestra una serie de acordes bitonales.

Figura 60. Serie de acordes bitonales

Acordes bitonales

228 Escalas

*p*

A

234

*mf*

*p*

D

D

Pedal.....

Fuente: elaboración del autor.



La Figura 61 muestra una serie de transformaciones de los temas de la canción, con notaciones alternativas, polirritmias y cambios métricos y tonales para describir los animales que aparecen en el texto de la obra.

Figura 61. “Ensueño de infancia”. Transformaciones de los motivos con notaciones alternativas, polirritmias y cambios métricos y tonales, para describir los animales que aparecen en el texto

Notaciones alternativas, polirritmias, cambios métricos y tonales

Aves

The 'Aves' section consists of three systems of piano notation. The first system (measures 95-100) features a complex, rhythmic melody in the right hand with various articulations and dynamics like *p* and *pp*. The second system (measures 101-106) continues with similar rhythmic patterns, including a section marked *ff*. The third system (measures 107-112) shows a more melodic line with a tempo marking of  $\text{♩} = 70$ .

Gato

The 'Gato' section is divided into two systems. The first system (measures 103-108) features a piano introduction with a dynamic of *pp* and a melodic line in the right hand marked *m.d.* (melodramatic) with a crescendo. The second system (measures 109-115) includes a section marked *ritard.* (ritardando) and a tempo change to  $\text{♩} = 115$ .

Perro

The 'Perro' section consists of two systems. The first system (measures 117-122) shows a simple, rhythmic melody in the right hand with a dynamic of *f*. The second system (measures 123-128) continues with a similar rhythmic pattern.

Gallos y gallinas

The 'Gallos y gallinas' section consists of one system (measures 129-134) featuring a simple, rhythmic melody in the right hand with a dynamic of *f*.

Peces

The 'Peces' section consists of one system (measures 135-140) featuring a complex, rhythmic melody in the right hand with a dynamic of *pp* and a section marked *ritard.*

Caballos

The 'Caballos' section consists of two systems. The first system (measures 141-146) features a complex, rhythmic melody in the right hand with a dynamic of *p* and a section marked *cruc.* (crescendo). The second system (measures 147-152) includes a section marked *ff* and a dynamic of *f*.

Fuente: elaboración del autor.

f) *Análisis complementario de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*

Aspectos musicales asociados

“Retorno” está asociada a sentimientos, afectos, vestimentas, entornos de uso, etc. Sus antecedentes más afines son otras danzas del mismo compositor como “Lira colombiana”, las danzas n.º 6 y 8, las construcciones musemáticas semejantes en el pasillo “Paulina”, la “Polka n.º 4” y el vals “Tropical”.

Compositores posteriores como Murillo, Calvo y Mejía Navarro produjeron danzas andinas con materiales musicales y para-musicales muy similares.

El proceso extra musical

“Ensueño de infancia” describe la vida en las fincas del campo antioqueño, el trabajo, la resiliencia, los lugares del campo y los animales. Para tal propósito recurre a lenguajes musicales contemporáneos haciendo uso de onomatopeyas para tratar de imitar las aves, los gatos, los perros, las gallinas, los peces y los caballos.

Asimismo, en su parte final recurre al recurso llamado transtonalidad, por medio de acordes bitonales y de larga duración representa la luminosidad, el brillo, el cosmos de las estrellas celestes de la noche y la espacialidad en el universo.

En cuanto al texto de la danza “Retorno” de Pedro Morales Pino, describe la vida de un hombre viajero que siempre retorna a su tierra, describe para este caso la vida misma de Morales Pino, sus viajes al extranjero, Sudamérica, Centroamérica y Estados Unidos, y la añoranza de regresar siempre a su patria amada; así transcurre la vida de Morales Pino y lo plasma en esta canción. Es clara la conexión extra musical entre Ensueño de infancia y Retorno por su poesía amatoria, de añoranza y recuerdo a la tierra amada.

*Modelo de contexto de “Retorno”*

- Canción tradicional de la zona andina colombiana. 1900-1910.
- Compositor: Pedro Morales Pino.
- Emisor: hombre, adulto, viajero, conservador, costumbrista, poeta, romántico.
- Receptor: distintas clases sociales en Colombia, gustosos de música colombiana, público asistente a la música de salón de finales del siglo xix y principios del siglo xx en Colombia.

2.7.5 Análisis de la canción n.º 5. “El resero”. Basada en Luciano Berio y en la danza “No más” (Morales Pino)

a) *Análisis rítmico*

La Figura 62 sigue de igual manera la categoría de análisis tradicional. Esta figura muestra algunas variaciones rítmico-melódicas aplicadas a la canción n.º 5, “El resero”, a partir de “No más”, de Pedro Morales Pino.

Figura 62. Variaciones rítmico-melódicas aplicadas a “El Resero”, a partir de “No más”, de Pedro Morales Pino

The figure displays musical notation for 'El Resero'. It consists of several staves. The first staff is a treble clef in 2/4 time. The second staff is a bass clef in 3/8 time, with some notes circled. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) in 3/8 time, with a dynamic marking 'p'. Below this staff, the lyrics 'el ca - mi - no' are written. The fourth staff is a bass clef in 3/8 time, with a dynamic marking 'mp' and the lyrics 'en tus pies'. The fifth staff is a grand staff in 3/8 time, with a dynamic marking 'mp' and the lyrics 'tu - vo ti - bia ca -'. Arrows indicate connections between the staves, showing how the original melody is varied.

Fuente: elaboración del autor.

b y c) *Análisis melódico y armónico*

La Figura 63 muestra un comparativo de la armonía de la canción folklórica armenia “Loosin Yelav” (compases 1-19), en versión del compositor Luciano Berio, aplicadas a la canción (compases 55-80).

Figura 63. Comparativo de la armonía de la canción folklórica armenia “Loosin Yelav” (compases 1-19), en versión del compositor Luciano Berio, aplicadas a la canción n.º 5, “El resero” (compases 55-80)

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The left score is for the Armenian folk song "Loosin Yelav" (measures 1-19), and the right score is for Luciano Berio's "El Resero" (measures 55-80). Both scores are arranged for Voice, Arpa (Arpeggio), and Piano (Pno.).

**Left Score: 3. LOOSIN YELAV . . .**  
 - **Tempo/Style:**  $\text{♩} = 58$ , *semplice*  
 - **Chords:** Gm, Eb/G, Gdis, Dm/F, C/E, C, F7, Bb, Dm, Eb, C#dis, Cm - C, G, C, Gm.  
 - **Vocal Lines:** Three vocal lines are shown, with specific phrases circled in orange, green, and red. The lyrics are in Armenian: "loo - sin - ye - lav en sa - reeltz", "sa - ree - par - teár ga - da - reeltz shag - leeg meg - leeg", and "ye - re - sov - pâr - vetz - ked - noén loos - ni - dzov".

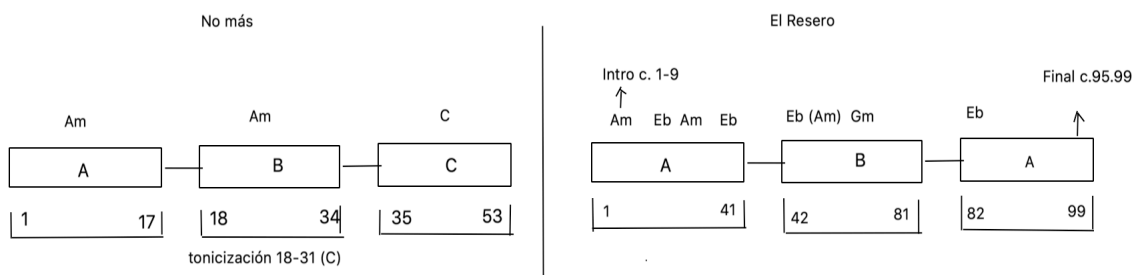
**Right Score: El Resero**  
 - **Chords:** Eb/G, Gdis, Dm/F, C/E, C, F7, Bb, Dm, Eb, C#dis, Cm, G, C, Gm.  
 - **Vocal Lines:** Multiple vocal lines are shown, with phrases circled in green and red, corresponding to the annotations in the left score.

Fuente: elaboración del autor.

d) *Forma*

La Figura 64 muestra un comparativo entre las formas musicales de “No más”, de Pedro Morales Pino, y la canción.

Figura 64. Comparativo entre las formas musicales de “No más”, de Morales Pino, y la canción



Fuente: elaboración del autor.

e) *Elementos tradicionales y contemporáneos*

Tradicionales

El ritmo de danza, las melodías por grado conjunto, la armonía tonal, la escritura tradicional, la forma, las frases y las dinámicas. Todas ellas están influenciadas tanto por “No más” como por “Loosin Yelav”, en razón de que no está escrita en un lenguaje atonal o con grandes intervalos en sus melodías.

Contemporáneos

La intención de espacialidad en las voces, las escrituras alternativas para cantar –hablado, hablado y cantado– y la armonía de la parte A.

La Figura 65 muestra algunas indicaciones de ubicación e interpretación para los integrantes del coro vocal de la obra.

Figura 65. Canción n.º 5 “El resero”. Indicaciones de ubicación e interpretación para los integrantes del coro vocal

Indicaciones: La voces Sopranos, Altos y Bajos, deben ubicarse mirando hacia el centro, la voz Tenor, debe permanecer en el centro del escenario y mirando hacia el público.

Indicaciones: en el compás 42 los cantantes deben de ubicarse dando la espalda al público, con el fin de generar un efecto de distanciamiento o lejanía, pueden incluso dos de las voces cubrirse la boca con la mano para generar un color o textura diferente a las otras dos.

intención de espacialidad en las voces en forma de canon.

(Sprechgesang=cantar y hablar a la vez)

Las notas con cabeza de "x" deben de hablarse

*mp*

*mf*

*mf*

*p* *Gliss*

*p* *Gliss*

*p* *Gliss*

*p* *Gliss*

Glisandos con las voz

la melodía superior es construida por debajo con intervalos de 2, 3 y 4

Melodía principal "El Resero", c-12-16

T. Bass

I III<sup>+</sup> ii I IV 6 ii<sup>o</sup>7

7

T. B.

I sus2 I6 IV sus4 IV6 ii<sup>o</sup>7

4 4

Esta distribución es aplicada a "El Resero" en las cuatro voces

Fuente: elaboración del autor.

f) *Análisis complementario de Yvan Nommick, apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*<sup>45</sup>

“Loosin Yelav” narra la salida de la luna sobre la cima de una colina y hace honor a Armenia, país de la región del Cáucaso Sur y a los berberiscos –piratas–.

La música vernácula armenia ha sido tradicionalmente monofónica y heterofónica; sin embargo, desde 1920, debido a factores culturales con su vecino Georgia, introdujo la homofonía de Occidente y la polifonía. La música vocal armenia suele ser lenta y de interpretación métrica algo libre, y “Loosin Yelav” sigue de cerca la tradición de este país tanto en su texto como en su música.

La sección A es tranquila y lenta, mientras que la B está relacionada con el baile y la festividad. En la repetición de la sección A se agregan un clarinete y un violonchelo. Berio llena la obra de texturas con el flautín y el arpa. A medida que entra cada instrumento se va agregando una nueva línea polifónica. A través del uso del timbre y la polifonía, crea un sonido que, si no armenio es identificable como del Cercano Oriente.

### *Timbre*

La elección de la instrumentación conecta el paisaje sonoro tradicional armenio con el de Occidente, relacionado con la similitud sonora del clarinete y el flautín; por otro lado, también se relacionan tímbricamente con el shvi. Berio opta por no emular el duduk o el davul, a pesar de que estos timbres están intrínsecamente asociados con las músicas de esta región; estas omisiones son un ejemplo del acercamiento de Berio a la tradición sin someterse a ella.

Aunque la canción incorpora fermatas en medio de las frases y exige una sutil aceleración del tempo al final, el efecto sobre la percepción del oyente es insignificante. En todo caso, este no es un ejemplo del sonido único de Berio, sino de la cultura musical armenia, y las representaciones tradicionales de “Loosin Yelav” poseen estas fluctuaciones temporales. En general, el compositor se adhiere más a la cultura musical armenia que a las otras culturas musicales discutidas hasta ahora. Esto puede ser el resultado de su reverencia

---

<sup>45</sup> La información de este aparte fue tomada de J. T. Fritts. (2010). *Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in Folk Songs (1964)* [tesis doctoral, University of Louisville, Louisville, KY]. Disponible en <https://ir.library.louisville.edu/etd/463/>



y la de Berberian por la música o de su falta de pautas sobre posibles métodos para someter la música a un cambio contextual; ejemplo de esto fueron las melodías del francés Canteloube y del estadounidense Niles.

### *Las texturas estratificadas*

Se refieren a la interacción entre elementos instrumentales y vocales. Estas partes pueden sonar separadas o simultáneamente. Suelen dividirse en una línea –monofónica–, varias líneas independientes –polifónicas– o melodía con acompañamiento –homofónicas–. Son características de la música de Stravinsky, Messiaen, Ives y Berio, y se han utilizado en las vanguardias y pos-vanguardias musicales. Este recurso podría entenderse mejor desde la superposición de estratos de sonidos diferenciados que producen toda la textura de una obra; estos estratos se diferencian en el timbre, el tempo, la altura, la tonalidad y la modalidad, y el carácter. Están presentes en *Folk Songs* de Berio, pues poseen varios estratos tímbricos que hacen que el individuo pueda oír una línea destacada, pero también pueda pasar a otros estratos que no son un mero acompañamiento: todos adquieren igual o parecida relevancia. Este, entonces, es el suceso musical estratificado.

“El resero” no se aleja de esta técnica, pues desea manipular la acústica a su favor. Los estratos de las voces y el piano tienen su momento de lucidez. En este caso, la canción no es innovadora desde el plano instrumental y vocal ni por el hecho de abordar materiales folklóricos: lo es por trabajar con el fenómeno acústico.

2.7.6 Análisis de la canción n.º 6. “La herradura solo es un recuerdo”. Basada en todos los compositores contemporáneos seleccionados y la danza “Cautiva” (Morales Pino).

#### a) *Ritmo*

La Figura 66 muestra un comparativo entre los patrones rítmicos de “Cautiva”, de Morales Pino, y la canción no.º 6.

Figura 66. Comparativo entre los patrones rítmicos de “Cautiva”, de Pedro Morales Pino, y la canción n.º 6, “La herradura solo es un recuerdo”

The figure presents a comparative analysis of rhythmic patterns. It is organized into several sections:

- Top Left (Green border):** "Patrón rítmico principal de 'Cautiva'". Shows a piano accompaniment in 2/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained chords.
- Top Right (Purple border):** "Patrón rítmico principal de La Herradura". Shows a piano accompaniment in 2/4 time with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tempo marking of  $\text{♩} = 70$ . It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained chords.
- Middle Left (Green border):** "Acompañamiento característico de Cautiva". Shows a short piano accompaniment fragment with a dynamic marking of *p*.
- Middle Right (Purple border):** "Variación 1" and "Variación 2". Shows two short piano accompaniment fragments.
- Bottom Left (Green border):** "Patrón de acompañamiento principal = variaciones". Shows a piano accompaniment fragment with a dynamic marking of *p*.
- Bottom Right (Purple border):** "Variación 1", "Variación 2", "Variación 3", and "Variación 4". Shows four short piano accompaniment fragments, each with a dynamic marking of *p*.

Fuente: elaboración del autor.

b) *Melodía*

La Figura 67 muestra el desarrollo melódico de la canción.

Figura 67. “La herradura solo es un recuerdo”. Desarrollo melódico

- En esta construcción melódica sobre Eb predominan:
  - 6m, 6M, 2M, 3m, 3M, 4J
  - Grado conjunto ascendente y descendente en la escala de Eb
  - Patrón rítmico de tresillos
  - métrica simple y compuesta: simple, cada tiempo se divide en mitades iguales
  - : compuesto, cada tiempo se subdivide en 3
- un claro ejemplo de esto se encuentra en los compases 1-2, 3-4, 9-10, 13-14. Podría alternar perfectamente 2/4 y 6/8.

Fuente: elaboración del autor.

De Béla Bartók en su obra “The peacock” (el pavo real), ciclo *Tres canciones folklóricas húngaras*, muestra en los compases 16 a 24 una melodía ornamentada con acompañamientos arpegiados y en bloque, conformado por acordes sencillos de Bm, E7 y A, lo que podría denominarse melodía libre con acompañamiento. Su eje tonal es Bm. Llamam la atención los trinos anotados sin símbolos y las figuraciones –deslizantes, libres–, que aluden a la flauta de pastoreo y representan la flexibilidad rítmica de la melodía.

La Figura 68 muestra el análisis armónico de la obra. Nótese en la figuración cromática y las suspensiones (sol# - sol $\flat$ ) para ir a re mayor en el compás 23.



AM, finalizando en el tercer sistema volvemos a un Bm que modulara a Eb empezar la canción con la voz barítono. Esta frase musical de textura homofónica, de 8 compases e inicio anacrúsico, sugiere que la intención de Bartók es plantear un material reducido y repetitivo, importante en las miniaturas musicales; musicalmente este elemento busca entregarle a la dinámica un papel relevante en la conducción de la melodía hacia la siguiente sección, además de acumular tensión armónica que se desata en AM (punto pivote para la precipitación polifónica, compás 21, primer tiempo); este segmento melódico reiterativo e incisivo, también agrega al discurso musical la evocación de un personaje y de un clímax a la obra, característico de las obras pianísticas de Schumann y Chopin en el romanticismo.

Figura 69. Pedro Morales Pino. “Cautiva”. Análisis armónico

Armonía principal danza “Cautiva”

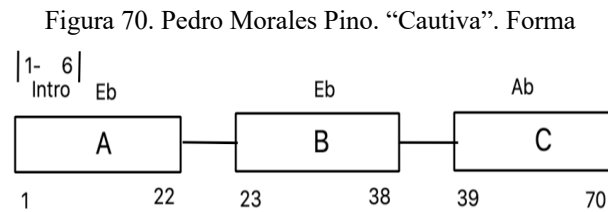
a tempo

Pedro Morales Pino: Obra para piano  
Ministerio de Cultura, Colombia

Fuente: elaboración del autor.

d) *Forma*

La Figura 70 muestra la forma de la danza “Cautiva”, de Pedro Morales Pino.



Fuente: elaboración del autor.

e) *Elementos tradicionales y contemporáneos*

Tradicionales

“La herradura solo es un recuerdo” utilizó elementos tradicionales-contemporáneos. De los melódico-rítmicos de la danza colombiana se tomaron los compases del 7 al 22 de “Cautiva”, que fueron aplicados a los compases 1 a 5 de la canción; estos elementos se desarrollan durante toda la obra. En la primera parte, las voces SATB son acompañadas por el piano en modo lento, y al final, en modo andantino –negra = 90–, sube de velocidad vertiginosamente para un grandioso final. Viniendo de Bartók, “The Peacock” posee una armonía tradicional que no está muy lejana del lenguaje armónico de Morales Pino y de otros compositores de esa época en Colombia; ii-V-I (Bm-E-A).

Contemporáneo

Las Figuras 71 y 72 muestran algunos indicativos de interpretación de la canción.

Figura 71. “La herradura es solo un recuerdo”. Indicativos de interpretación (I)

La herradura solo es un recuerdo

28 **Hablado**  $\text{♩} = 45$   
*f* Sí-m-bo-lo co-lo- quial de la, a- rrie- rí - a que guar- das es- pe- ran- za en tu cur- va, e- res re- cuer- do de la mu- la

El texto del poema, es hablado en toda la pieza. Se basa en el ritmo escrito (voz Soprano, más adelante en barítono).

44 *p* gliss  
 S a a a a  
 A *p* gliss  
 e e e e

Glissando en las voces (Berio)- **combinación** -técnica Tintinnabuli (Arvo Pärt)

*p* e e e e e e e  
*p* o o o o o o o  
*p* u u u u u u u  
**Hablado**  
*mf* Ha- blo de tí co- mo un re - cuer- do, ig- no- to, por que e- res más re- cuer- do que pre-

La herradura solo es un recuerdo

8 *sf*  
 S to rra te - ne - mos su re - gre - so.  
 A i i i i e e o o o o o u u.  
 T e e e e o o o o o u u u u u a a.  
 Bar. o o o o u u u u a a a a a a a.

Voz hablada-acompañamiento con diferentes vocales para obtener.  
 Objetivo: (texturas) (Textura estratificada)

Fuente: elaboración del autor a partir de Gould (2014: 457-161).

Figura 72. “La herradura es solo un recuerdo”. Indicativos de interpretación (II)

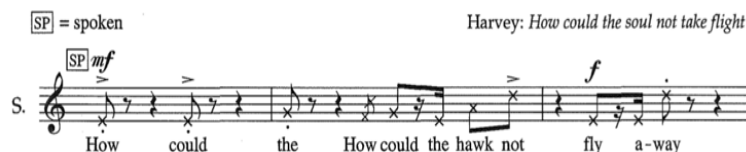
Texto hablado con ritmo  
Parte del narrador

Los ritmos para el texto hablado se pueden anotar en una sola línea, utilizando cabezas de nota ordinarias.



Si se considera necesario, una nota en la partitura puede aclarar si el texto se pronuncia con una inflexión natural del habla (y no como un tono único)

Además, da una instrucción verbal (hablada, gritada, etc.) para aclarar cuando no hay contenido de tono cantado implícito, ya que las notas cruzadas también pueden utilizarse en la música vocal para representar el *Sprechstimme* (para profundizar sobre este estilo entre el habla y el canto, p. 458, Gould):



Alternativamente, una o más líneas pueden reemplazar el pentagrama para representar diferentes registros vocales (ver en una línea o cuadrícula, p. 641, Gould). En consecuencia, los sonidos hablados o no pueden aparecer de forma coherente sin un pentagrama de cinco líneas, lo que es un contraste útil con los pasajes cantados (véase el extracto de *Aventuras de Ligeti*, p. 459, Gould).

Obsérvese que no es útil para un cantante (en contraposición a un narrador) ver las notas para el tono hablado colocadas en una posición de tono único en un pentagrama o en una sola línea, como si no debiera haber variación en el tono. Esta notación debe utilizarse sólo para recitar en un tono único.

Fuente: elaboración del autor a partir de Gould (2014: 457-161).

f) *Análisis complementario de Nommick apoyado en la concepción tripartita de Nattiez*

“La herradura solo es un recuerdo” rememora los caballos y mulas de la arriería antioqueña y el desalojo cultural del progreso. Este grito de ausencia está representado en las voces durante el desarrollo de la canción y es claramente un elemento extra-musical de fantasía y recuerdo del pasado que utiliza escrituras alternativas en la voz y el piano.



### 3. Poesía y música. Una mirada general

#### 3.1 Musicalización de poemas

La temática de los poemas seleccionados hace referencia a la vida en Antioquia en la primera mitad del siglo XX, llamada por los abuelos de hoy como épocas de antaño, costumbres paisas y arriería. Existe un término que trata de englobar lo que es ser paisa, este esencialismo, ese ideal de antioqueñidad que recurre frecuentemente a temas como recuerdos, evocaciones, ausencias y nostalgia, y del progreso que dejó atrás las historias de arriería que ya son cuentos remotos. Los caminos, las montañas y los paisajes de Antioquia están llenos de historias sobre ganado, caballos, mulas, fondas, tragos, zurriagos, enjalmas, carriel, sandalias, poncho, ruana y sombrero; los textos de estas poesías presentan realidades, lo sobrenatural, la vida cotidiana y lo mítico del pueblo antioqueño.

Por otro lado, a lo largo del siglo XIX, lo popular y tradicional se convirtió en una constante en la relación música-poesía. En Europa y Latinoamérica, este hecho se dio con la irrupción de los nacionalismos, la estilización de las letras en comunión con la academia y las salas de concierto. Sus características más importantes son el origen oral y el anonimato, pues surgen de los pueblos, del campo, de las labores, las festividades y los amores. Estas canciones populares se transmitían oralmente por generaciones e iban cambiando con el tiempo. La sencillez del poema condiciona la memoria, y por tal razón se prefería que fuera muy breve. Así, la mayoría de ellos manejaban estructuras repetitivas –la reiteración es un factor muy importante en la construcción músico-poética–, paralelismos, anáforas, la designación de versos, las estrofas, los estribillos, los puentes, el coro y el cierre.

La repetición coral-solista, propia del lenguaje poético, proporciona a la composición ritmo y agilidad, dependiendo si es para bailar o escuchar. El ambiente es popular, simbólico para una región o un grupo de personas; los protagonistas son la naturaleza, el escenario rural o el imaginario colectivo, rodeado y permeado por los fenómenos populares como el empleo de armonía tonal (I-IV-V) y los ritmos autóctonos o emblemáticos de cada región.

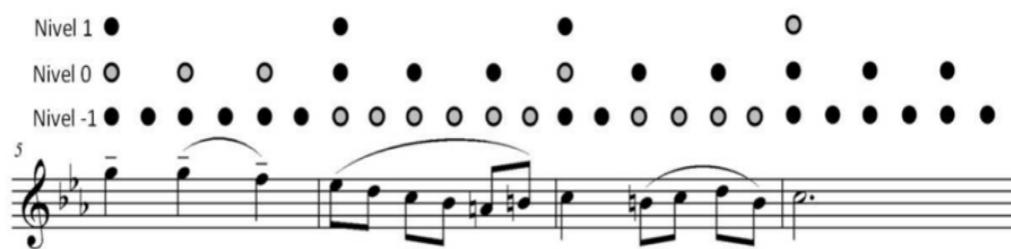
El poema-canción, ese que en tantas ocasiones reproduce un sentimiento íntimo, una vivencia, el desamor, los recuerdos, el pasado o un momento importante de la vida está

presente en la canción siciliana, la popular, la de protesta, la folklórica, la lírica, etc. Esta última tuvo sus orígenes en la dinámica de juntar músicas y letras de los trovadores provenzales, y de ahí provienen el soneto y otras formas poéticas. Lo lírico hace referencia al estilo poético que tiene como objetivo hablar de los sentimientos del compositor y el cantante –lo íntimo del yo creador–; también se ha dado el nombre de lírico históricamente a los versos acompañados por una lira y a las técnicas vocales utilizadas para cantar el repertorio de música docta, clásica y académica. Sin entrar en detalles de su origen, sí es necesario nombrar sus características: la subjetividad, el lenguaje figurado, el uso de la persona verbal –primera o tercera– y la construcción del verso y las rimas –blancas o libres–. Ejemplos de ellas son el soneto, el romance y la lira, todas ellas consonantes y asonantes con diferentes sílabas métricas: trisílabos, heptasílabos, octosílabos, etc.

Musicalizar un poema requiere de decisiones básicas que todo compositor debe adoptar: compás, tonalidad, tempo, colorear la música, direccionalidad, destacar determinadas sílabas, palabras y frases, uso de progresiones, movimientos melódicos y recursos expresivos de la voz. (Fundación Juan March, 2013)

El estudio de Jacquier (2013) se centró en describir el ritmo en la música, la organización rítmica y las estructuras métricas. Dentro de éstas se encuentran las figuras musicales, los pulsos, los pulsos de base, el pie métrico, el metro y las relaciones de niveles, entre otros [Figura 73].

Figura 73. Ottorino Respighi. Primera parte de la “Suite III de danzas antiguas para laúd”



Partitura de la melodía de la primera parte de la obra Italiana de la Suite III de Danzas Antiguas para Laúd de O. Respighi en relación con la estructura métrica.

Fuente; Jacquier (2013: 177).

Las condiciones de estabilidad métrica también explican el tipo de comienzo de una obra musical. La dirección del gesto inicial generalmente lo define, es decir, establece la percepción de la energía en el inicio de un fragmento musical, desde dónde y hacia dónde se dirige la energía de la música (Berry, 1976). Esta direccionalidad está vinculada con la posición métrica del inicio en relación con el primer tiempo del compás como punto estable de esa estructura.

Una obra musical, o parte de esta puede comenzar en tres acentuaciones:

- a) en el primer tiempo del compás-metro: comienzo crúsico o tético.
- b) antes del primer tiempo del compás-metro: comienzo anacrúsico o ársico.
- c) después del primer tiempo del metro: comienzo katacrúsico o acéfalo.

Cuando la posición métrica ocupa el primer sonido, esta no coincide con el primer pulso del compás y se articula en un punto menos estable de esa estructura métrica. Finalmente, existen otros tipos de comienzo como el anacrúsico y el acéfalo. En este último, la fuerza se produce antes del inicio del gesto sonoro, mientras que en el primero, la fuerza va dirigida a un punto más estable [Tabla 8].

Tabla 8. Acentos estructurales y acentos fenoménicos

Acentos Estructurales	Tonales	Dependen de la jerarquía tonal relativa en el contexto local
	Métricos	Dependen de la posición métrica relativa
	Otros	Motívicos, texturales, ornamentales, armónicos, etc.
Acentos Fenoménicos	Agógicos	Dependen de la duración relativa en el contexto local
	Dinámicos	Dependen de la sonoridad relativa en el contexto local
	Tónicos	Dependen de la altura relativa en el contexto local
	Tímbricos	Dependen de la calidad tímbrica relativa en el contexto local

Fuente; Jacquier (2013: 184).

Las Figuras 74, 75, 76 y 77 muestran algunos ejemplos de estos acentos.

Figura 74. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (I)



Factores de acentuación analizados en 2<sup>do</sup> Movimiento del Concierto para Clarinete K622 de W. A. Mozart. Pentagrama A: acentos métricos. Pentagrama B: acentos agógicos. Pentagrama C: acentos tonales. Pentagrama D: acentos tónicos. Pentagrama E: acentos armónicos. Pentagrama F: confluencia de los acentos analizados (los guiones indican la sumatoria).

Fuente; Jacquier (2013: 186).

En síntesis: tético o crúsico: acentuación en el primer tiempo; anacrúsico o ársico: acentuación antes de dirigirse hacia primer tiempo; acéfalo o katacrúsico: después del primer tiempo; dinámico: acento de volumen; agógico: acento precedido por un silencio.

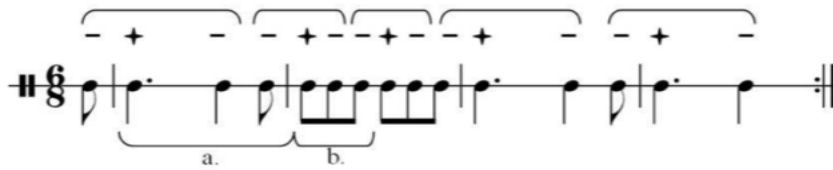
Figura 75. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (II)



Grupos rítmicos mínimos establecidos en la introducción del Vals de las Flores del ballet El cascanueces de P. Tchaikovsky. (+) = fuerte, (-) = débil.

Fuente; Jacquier (2013: 188).

Figura 76. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (III)



Fuente; Jacquier (2013: 191).

Figura 77. Ejemplo de acentos estructurales y fenoménicos (IV)

Melodía

mi - rá mi ne - gra siun dí - a la suer - te mea - breel - can - dao

Guitarras

te ju - ro que de cam - biao ni vos me co - no - cc - ri - as

I V V V V I

*Transcripción del ritmo de la melodía y del patrón rítmico del acompañamiento en la milonga Certificao de A. Pontier y M. Robles (primeros cuatro versos). Vinculación con la forma y el ritmo armónico.*

Fuente; Jacquier (2013: 194).

## PARTE III

### 1. Conclusiones

El resultado de esta investigación tuvo dos acercamientos y propósitos objetivos: 1) aproximarse al contexto de la posmodernidad musical latinoamericana en la música para voz y piano; y 2) aportar elementos de análisis para la creación –la composición y la interpretación– dentro de la corriente de obras que se propuso.

Dentro de dicha corriente surge, en términos artísticos, un beneficio relacionado tanto con el encuentro de nuevas posibilidades, sonoridades y modos de interpretación como con el reconocimiento y la convicción sobre el valor artístico que las propuestas musicales latinoamericanas tienen en el contexto musical internacional.

Como parte de estas propuestas, la música andina colombiana hace parte de la riqueza cultural que identifica el territorio colombiano; por ende, como patrimonio intangible, sus gentes deberán considerar la transmisión de nuevas manifestaciones que, con el tiempo se volverán tradicionales o parte de la cultura. Esta dinámica asegurará una identidad para dicha cultura o grupo social.

A pesar de la escasa profundidad y probable sesgo de los estudios realizados, existen señales claras que dan cuenta de que, en la música contemporánea, volver al pasado representa una de las tendencias compositivas más significativas de la actualidad. En el seno de la posmodernidad, los compositores se sirven del corpus sonoro para la construcción de sus obras sin ningún tipo de complejo o prejuicio, usando elementos de todos los lugares y épocas. Es así como desde las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado, la reutilización de músicas anteriores o pasadas, sea a través de sus técnicas –desarrollo del material– o de su empleo literal –intertextualidad–, se ha convertido en una tendencia sólida hasta la actualidad. El caso de Arvo Part, entre los cuatro compositores seleccionados, es el más actual y uno de los que más influenció la creación de las obras propuestas en este trabajo.

La musicalización de poemas es una labor que siempre está sujeta a la creatividad del compositor, donde la sensibilidad para captar las imágenes juega un importante papel en aquellos puntos del texto que se deseen transmitir. Para tal fin, en este trabajo fue de vital

importancia analizar y experimentar con elementos musicales como cambios rítmicos simples y recurrentes, ostinatos, modulaciones inesperadas, alternancia de los modos mayor y menor, contraste entre líneas melódicas, antítesis y texturas, además de la utilización de diferentes técnicas compositivas vocales e instrumentales tomadas de los compositores seleccionados. Asimismo, la confrontación con los textos de las canciones planteó el reto de descubrir elementos que fueran más allá del simple ejercicio de asignarles una línea melódica, y permitió plasmar aspectos formales, estéticos, simbólicos y emocionales en la música.

Más allá de la reproducción de un ritmo tradicional como la danza andina, los aportes de esta investigación ponen en diálogo estéticas y elementos musicales propios de los siglos XX y lo que va corrido del XXI, procurando que no exista ni antagonismo ni incompatibilidad entre la música colombiana y los lenguajes de los compositores contemporáneos y, por el contrario, estableciendo una estrecha relación entre ellos. En esto coincide el hecho de que las músicas contemporáneas no han buscado seguir un estilo específico dentro de sus movimientos o épocas, sino que han roto las reglas o la estructura de alguna idea en particular. Sumado a esto, se debe tener en cuenta que los compositores seleccionados vienen de una tradición musical europea que remite a múltiples posibilidades similares de construcción musical y narrativa.

Aunque las músicas tradicionales colombianas disponen de una razonable bibliografía, las investigaciones alrededor de la música andina basada en la hibridación entre tradicional y contemporáneo son menos numerosas. Con todo, aún queda un largo trayecto por recorrer y mucho material de dónde elegir a partir de la gran variedad de géneros y subgéneros existentes, las infinitas posibilidades compositivas y sonoras –simples o complejas– que el compositor quiera alcanzar y las nuevas propuestas de composición con medios electrónicos y electroacústica.

Como compositor, el autor nunca había llevado a cabo un proceso de trabajo ordenado que incluyera simultáneamente el desarrollo del texto y la documentación del proceso compositivo. Fue así como la etnografía realizada a través de este proceso creativo lo llevó no solo a dejar de lado muchos vicios y esencialismos, sino también a resaltar un pensamiento musical poli-estilista. Este encuentro abrió nuevas inquietudes y posibilidades a su quehacer

artístico tanto en las músicas tradicionales como en las contemporáneas vanguardistas y posmodernas. Este proceso de investigación-creación se consolida en una colección de seis piezas para piano que hibridan músicas tradicionales colombianas con elementos estéticos de las músicas contemporáneas o si se quiere más ampliamente de la posmodernidad musical, y que se convierte en un referente puntualmente por este criterio: el deseo de hacer un aporte importante al repertorio para piano y voz que evidencie el atractivo y la riqueza de las músicas tradicionales colombianas con estéticas eclécticas y plurales como las de la música contemporánea académica.

## **2. Alcance**

En el inicio de este trabajo de investigación-creación se decidió crear un ciclo de seis canciones, en consideración a la idea de que pudieran ser interpretadas en el equivalente a medio recital –25-30 minutos–. El proyecto no para aquí: continuará con nuevas obras. Como compositor, es de profundo interés hacer otros ciclos de canciones para voz y piano, misas y obras para coros y solistas en diferentes lenguajes, idiomas y formatos. Su alcance aspira a llegar a las esferas académicas y populares en varias ramas de composición, interpretación y análisis y ser un puente para posteriores trabajos investigativos en el país, que permita generar un diálogo estético donde converjan lenguajes musicales de diferentes lugares y tiempos, contribuyendo así a la creación de nuevos contenidos musicales. Para lograr este objetivo, el firme propósito es grabar prontamente las obras en estudio y concierto, y alojar las partituras y los audios al alcance de la academia y del público en general.



### 3. Referencias

- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano* (4.<sup>a</sup> ed.). Bogotá: Fondo para la Promoción de la Cultura del Banco Popular, vol. 112.
- Abadía Morales, G. (7 de febrero de 1999). Pedro Morales Pino (1863-1926). Altavoz de la música andina. *El Tiempo*. Disponible en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-867529>
- Acosta R., R. (2007). La música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta. En *Arte 2*, tomo 7 de *Gran Enciclopedia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo.
- Agudelo Ramírez, V. H. (2015). *Blancas, negras y mulatas. Volumen I* [partituras]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Agudelo Ramírez, V. H. (2021). *Blancas, negras y mulatas. Volumen II* [partituras]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Aldwell, E., Schachter, C., & Cadwallader, A. (2011). *Harmony and voice leading* (4.<sup>a</sup> ed.). Ciudad de Nueva York, NY: Schirmer.
- Alonso Soacha, C. G. (2015). *Suite calvense* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1538>
- Alzate Arango, A. (2015). Nueva música instrumental andina colombiana. La identidad y sus tensiones [tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14450>
- Áñez, J. (1951). *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Arenas Monsalve, E. (2009). El precio de la pureza de sangre: ensayo sobre el papel de los músicos mestizos fronterizos en el imaginario musical del país. *Pensamiento, palabra y obra*, s. v., s. n., 20-35. Disponible en <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/84>

- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1125260>
- Atehortúa Almanyá, W. (s. f.). *Pedro Morales Pino*. Bogotá: Banrepcultural. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/morapedr.htm>
- Bakhtin, M. M. (1982). *The dialogic imagination. Four essays*, M. Holquist, ed. Austin, TX: University of Texas Press Slavic Series, n.º 1.
- Bastidas España, J. M. (2014). La música del sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bártok. *Belvedere Meriodinale*, 2, 27-47. DOI 10.14232/belv.2014.2.3
- Bedoya Álvarez, Y. F. (2016). *Contemporandino: tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]*. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/9525>
- Bermúdez Cújar, E. (2006). La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos. *Miradas a la Universidad*, 3, 7-83. Disponible en [https://www.academia.edu/11448709/La\\_Universidad\\_Nacional\\_y\\_la\\_investigaci%C3%B3n\\_musical\\_en\\_Colombia\\_Tres\\_momentos](https://www.academia.edu/11448709/La_Universidad_Nacional_y_la_investigaci%C3%B3n_musical_en_Colombia_Tres_momentos)
- Bermúdez Cújar, E. (2008). From Colombian» national « song to »Colombian song«: 1860-1960. *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 167-261. <http://www.jstor.org/stable/20685606>
- Bermúdez Cújar, E. (2009). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de Pelón y Marín (1908) y su contexto. *Ensayos: historia y teoría del arte*, 332, 87-134. Disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49996>
- Bermúdez Cújar, E., Duque, E. A., & Gamboa Tillotson, J. (2000). *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá (1538-1938)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez Silva, J. (1970). *Aires musicales de los indios guambiano del Cauca (Colombia)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de estudios folklóricos y musicales.
- Bermúdez Silva, J., & Abadía Morales, G. (1996). *Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi, Cauca*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de estudios folklóricos y musicales.

- Berrío, L. (2021). *Especial 1. Pedro Morales Pino* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yv-6CPLY79U>
- Berry, W. (1976). *Structural functions in music. A probing exploration of conceptual bases and techniques for the analysis of tonality, texture, and rhythm*. Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall.
- Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, cultura y pensamiento*, 4(4), 69-88. Disponible en <https://es.scribd.com/document/323926683/Los-Bambucos-de-Los-Nacionalistas-Colombianos>
- Brahms, J. (s. f.). *Variaciones sobre un tema de Paganini* [partitura]. Alemania: Leipzig & Winterthur – J. Rieter Biedermann.
- Briones, C. (1994). “Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos”: usos del pasado e invención de la tradición. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 21, 99-129. <https://doi.org/10.34096/runa.v21i1.1395>
- Bruner, J. S. (1995). *Desarrollo cognitivo y educación. Selección de textos por Jesús Palacios* (2.ª ed.), J. M. Roa et al., trad. Madrid: Morata.
- Camargo Acosta, C., Prado González, C. A., Aguíá Betancourt, N., & Roa Ordóñez, H. G. (2017). *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, semillero de investigación MusicArte, H. G. Roa Ordóñez, director.
- Cardona, B. (2015). Análisis de la canción popular colombiana “El camino de la vida”. Las cosas siempre han sido así. *Artes, la Revista*, 9(16), 106-125. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24274>
- Cargile, K. A. (2008). *An analytical conductor's guide to the SATB a cappella works of Arvo Pärt* [tesis de doctoral, University of Southern Mississippi, Hattiesburg, MS]. Disponible en <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106/>
- Casas Figueroa, M. V. (2013). *Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Música de salón en el Valle del Cauca 1897-1930*. Cali: Fondo Editorial Universidad del Valle.

- Casas Figueroa, M. V. (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña*. Cali: Fondo Editorial Universidad del Valle.
- Castillo García, F. (2018). Introducción. En *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*, pp. 9-21, F. Castillo García, ed. [memorias]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, mayo.
- Causton, R. (1995) Berio's visage and the theatre of electroacoustic music. *Tempo*, 3, 15-21. DOI 10.1017/S0040298200004496
- Cervantes, I., & Saumell, M. (2003). *Frank Fernández. Todo Cervantes, todo Saumell* [disco de audio]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, SGAE.
- Chopin, F. (1878). *Preludios opus 28*. Leipzig: C. F. Peters.
- Círculo Colombiano de Música Contemporánea. (s. f.). *Estatutos*. Disponible en [http://www.ccmc.com.co/admin/ccmc/estatutos\\_ccmc.pdf](http://www.ccmc.com.co/admin/ccmc/estatutos_ccmc.pdf)
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Corti, B. (2007). Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular. *Raza, nación y jazz argentino*, s. n., 1-15. Disponible en [https://www.academia.edu/700281/Fusiones\\_Hibridaciones\\_Y\\_Mezclas\\_En\\_La\\_M%C3%BAsica\\_Popular\\_Raza\\_Naci%C3%B3n\\_Y\\_Jazz\\_Argentino](https://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino)
- Corti, B. (2018). Territorios, mapas, y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano. *Revista Musical Chilena*, 72(229), 13-32. DOI 10.4067/s0716-27902018000100013
- Corvisier, F. (2000). *The ten piano sonatas of Almeida Prado: The development of his compositional style* [tesis doctoral, University of Houston, Houston, TX]. Disponible en [https://www.academia.edu/1101710/The\\_ten\\_piano\\_sonatas\\_of\\_Almeida\\_Prado\\_the\\_development\\_of\\_his\\_compositional\\_style](https://www.academia.edu/1101710/The_ten_piano_sonatas_of_Almeida_Prado_the_development_of_his_compositional_style)
- Cruz González, M. A. (2002). Folklore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 17, 221-222. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017>

- Cufiño Rodríguez, G. (2019). *Canciones sin palabras. Cuatro arreglos para guitarra solista sobre canciones tradicionales de la zona andina colombiana* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11593>
- Dalhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*, G, Menéndez Torrellas, trad. Madrid: Akal.
- Duque, E. A. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Duque, E. A. (1999). *Luis Antonio Escobar: neoclasicismo y nacionalismo gratos de oír*. Bogotá: Banco de la República, Credencial Historia n.º 120. Disponible en <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/luis-antonio-escobar>
- Duque, E. A. (2004). *Música y músicos de Colombia. Pedro Morales Pino*. Presentación del CD con obras para piano de Pedro Morales Pino publicado por el Banco de la República (pianista Claudia Calderón). Bogotá: Banco de la República.
- Earlham College of Music (s. f.-a). Capítulo 2A, Poetic meter. En *A feeling of harmony: The 3-semester Music Theory Course for Earlham College* [curso académico]. Richmond, IN: Earlham College of Music. Disponible en [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH2/2A\\_PoeticMeter.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH2/2A_PoeticMeter.html)
- Earlham College of Music (s. f.-b). Capítulo 2M, The harmonic series. En *A feeling of harmony: The 3-semester Music Theory Course for Earlham College* [curso académico]. Richmond, IN: Earlham College of Music. Disponible en [http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1\\_CH2/2M\\_HarmonicSeries.html](http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FFH1_CH2/2M_HarmonicSeries.html)
- Escobar, E. (2002). *Fuga canónica. En torno a la figura desdichada de Julio Quevedo Arévalo, llamado el Chapín, y otras notas sobre la música y la amusia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Feldman, M. (1998). *Écrits et paroles*. París: Harmattan.

- Fritts, J. T. (2010). *Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in Folk Songs (1964)* [tesis doctoral, University of Louisville, Louisville, KY]. Disponible en <https://ir.library.louisville.edu/etd/463/>
- Fundación Juan March (2013). *Poesía en música. Guía didáctica para el profesor* [curso académico]. Disponible en <https://www2.march.es/musica/jovenes/poesia-en-musica/conceptos.asp>
- Gandarias de, Í. (2008). *Música guatemalteca para piano: antología histórica siglos XIX-XXI*. Ciudad de Guatemala: Programa Universitario de Investigación en Cultura, Pensamiento e Identidad de la Sociedad guatemalteca Centro de estudios folklóricos.
- García Canclini, N. (2012). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (3.<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- García Fernández, I. D. (2008). Los retornos en la música contemporánea. *Sinfonía virtual, Revista de música clásica y reflexión musical*. S. d. Disponible en [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/retornos\\_en\\_musica\\_contemporanea.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/retornos_en_musica_contemporanea.php)
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Gil Cuy, Á. P. (2020). *Panorama histórico de la música andina colombiana en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional sede El Nogal* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12264>
- Gómez C., J. D. (2017). *Danzas rumanas de Béla Bartók*. En *Encuentro de experiencias y prácticas del análisis musical*, F. Castillo García, ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez Gómez, N. (2015). *Inventiones de la colombianidad: nueva música colombiana* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>
- Gould, E. (2011). *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Londres: Faber & Faber.
- Graetzer, G. (2020). *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental y un apéndice con 8 pequeñas piezas ilustrativas*. Seattle, WA: Amazon Digital Services LLC; Kindle Direct Publishing.

- Granda Mazo, D. C. (2015). *Emilio Murillo y la canción andina nacionalista: un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos del siglo XX* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7743>
- Grauer, V. A. (2000). *A field theory of music semiosis – Part one*. Sitio web Eunomios. Disponible en <https://www.eunomios.org/contrib/grauer1/grauer1.html>
- Greiner Cárdenas, C. L. (2019). *Un acercamiento al canto en prácticas musicales populares tradicionales latinoamericanas* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/40956>
- Grove Music Online (s. f.). Sitio web <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- Guembe, M. G. (2002). Vanguardias situadas. *Huellas*, 2, 32-39. Disponible en <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1274>
- Guerrero, A. (2005). Géneros cubanos en la zarzuela española (1851-1866). *Clave*, 3, 24-37.
- Hemsey de Gainza, V. (2003). *Música: amor y conflicto. Diez estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Lumen.
- Hemsey de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 58(201), 74-81. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100004>
- Hemsey de Gainza, V. (2010). Temas y problemáticas de la educación musical en la actualidad. *Aula*, 16, 33-48. <https://doi.org/10.14201/7430>
- Hemsey de Gainza, V. (2013). *El rescate de la pedagogía musical. Conferencias | Escritos | Entrevistas*. Buenos Aires: Lumen.
- Hernández Orjuela, C. C. (2016). *Levantamiento digital del manuscrito de la adaptación para banda de la Fantasía sobre motivos colombianos, de Pedro Morales Pino, y contextualización de la obra* [tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. Disponible en <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5442>
- Hernández Sampieri, H., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). México: McGraw-Hill.

- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2005). *La invención de la tradición*, O. Rodríguez Estellar, trad. Madrid: Crítica
- Jacquier, M. de la P., Martínez, G., Pereira Ghiena, A., & y Silva, V. (2013). La organización rítmica de la música. Capítulo 6 en *Escuchar y pensar la música. Bases teóricas y metodológicas*, F. Shifres & M. I. Burcet, coord. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Jiménez Echeverri, J. G. (2015). *Extenso análisis de la Sonatina boyacense y breves apuntes sobre la vida y obra de Antonio María Valencia* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en repository.eafit.edu.co:10784/7751
- Jiménez González, M. J. (2017). *Creación y arreglo de composiciones musicales de jazz a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos utilizados por Thelonious Monk en 1957 a 1961* [tesis de maestría, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador]. Disponible en <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/8271>
- Knowles, J. G., & Cole, A. L, eds. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Kongwattananon, O. (2012). *Arvo Pärt and three types of his tintinnabuli technique* [tesis de maestría, University of North Texas, Denton, TX]. Disponible en <https://cupdf.com/document/arvo-paert-and-three-types-of-his-tintinnabuli-technique.html?page=1>
- Kostka, S. (1990). *Materials and techniques of twentieth-century music*. Hoboken, NJ: Prentice Hall.
- Kotska, S., & Kotska, S. M. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. Hoboken, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Lambuley Alférez, N. (2002). *Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales* [ponencia]. IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Ciudad de México, 2-6 de abril. Disponible en



<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/>

- Landa Domínguez, C. (s. f.). *Investigación empírica (Campo | Experimental). Investigación teórica (Documental)*. S. d.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Viareggio, Italia: Idea Books.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*. Viareggio, Italia: Idea Books.
- León Rengifo, L. F. (2003). *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Llorente, A. (2006). *El porqué de la música*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- López Alzate, L. M. (2015). *El ciclo de canciones Pequeña, pequeñita, de Jaime León Fierro. Análisis del texto y la música desde el punto de vista del word painting* [tesis de xxx, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7987>
- López Cano, R. (2013). Investigación artística. Grupo de trabajo de la red Polifonía. *L'Esmuc Digital, Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 17, s. pp. [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica)
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Catalunya (Esmuc), Investigación | Creació Musicals.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2020). Investigación artística en música. Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodilbet*, 74, 87-109. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>
- López López, O. de J. (2003). *Un canto andariego*. Itagüí: López López [auto-edición].
- Luengas Castillo, S. M. (2012). *Análisis de la obra Fratres para violín y piano de Arvo Pärt* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11731>

- Madrid, A. L., & Moore, R. D. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean dialogues in music and dance*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Maler, A. (2012). *Compound tintinnabulation in the music of Arvo Pärt* [tesis de maestría, McGill University, Montreal]. Disponible en [https://tuxdoc.com/download/compound-tintinnabulation-in-the-music-of-arvo-part-anabel-maler-2012\\_pdf](https://tuxdoc.com/download/compound-tintinnabulation-in-the-music-of-arvo-part-anabel-maler-2012_pdf)
- Manco, J. D. (2019). Un acercamiento a las preguntas y problemas del análisis musical desde una aproximación histórica. *Per Musici*, 39, 1-18. DOI 10.35699/2317-6377.2019.5331
- Marín Osorio, J. M. (2020). *El patrimonio musical en Leticia, Amazonas* [tesis de maestría, Universidad EAN, Bogotá]. Disponible en <https://repository.ean.edu.co/handle/10882/9970>
- Martínez Rojas, M. Á. (2018). *Estudio comparativo de la armonía presente en las danzas para piano de tres compositores colombianos* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9093>
- Marulanda Morales, O., & González Arévalo, G. (1994). *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*. Ginebra, Valle del Cauca: Fundación Promúsica Nacional de Ginebra.
- Mejía Navarro, A. (2019). *Te quiero* [partitura]. Sitio web <https://kupdf.net/>. Disponible en [https://kupdf.net/download/adolfo-mejia-te-quiero\\_5c490e32e2b6f5df3e9782f4\\_pdf](https://kupdf.net/download/adolfo-mejia-te-quiero_5c490e32e2b6f5df3e9782f4_pdf)
- Meyer, L. (1961). *La emoción y el significado en la música*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo, Revista de Música en la Cultura*, 11, 36-49. Disponible en [https://www.academia.edu/21425669/Entre\\_el\\_folklore\\_y\\_la\\_etnomusicolog%C3%A9a\\_Da.\\_60\\_a%C3%B1os\\_de\\_estudios\\_sobre\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_tradicional\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/21425669/Entre_el_folklore_y_la_etnomusicolog%C3%A9a_Da._60_a%C3%B1os_de_estudios_sobre_la_m%C3%BAsica_popular_tradicional_en_Colombia)
- Molina Montoya, N. P. (2005). ¿Qué es el estado del arte? *Ciencia y tecnología para la salud visual y ocular*, 3(5), 73-75. <https://doi.org/10.19052/sv.1666>

- Moraes Tafarello, T. (2007). *VI Momentos, 2o caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Oliver Messiaen em uma análise musical comparativa*. Disponible en <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=VI+Momentos%2C+2o+caderno%2C+1969%2C+e+Cartas+Celestes+I%2C+1974%3A+o+antes+e+o+depois+dos+estudos+de+Almeida+Prado+com+Oliver+Messiaen+em+uma+an%C3%A1lise+musal+comparativa.+>
- Moraes Tafarello, T. (2010). *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, la fauvette des jardins e cartas celestes* [tesis doctoral, Universidade estadual de Campinas]. Disponible en <https://1library.org/document/qvrlowdy-percurso-interseccao-olivier-messiaen-almeida-momentos-fauvette-celestes.html>
- Morales Pino, P. (2013). *Morales Pino: obra para piano (1863-1926)* [partituras]. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=2DB8753A1BDA7D64FBEDC2FB9D68FA43?numfields=1&field1=docId&field1val=005-71787&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=Title%3A+Pedro+Morales+Pino%2C+Obra+para+piano>
- Morales Pino, P. (s. f.). *Retorno* [partitura]. Bogotá: Herederos de Morales Pino. [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/165584/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/165584/0)
- Moreira, A. Lopes da Cunha. (2002). *A poetica nos 16 poesiludios para piano de Almeida Prado* [tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas]. Disponible en <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/135440/a-poetica-nos-16-poesiludios-para-piano-de-almeida-prado/>
- Moreno Espinal, J. M. (2007). *Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor colombiano* [tesis de especialización en artes, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/24>
- Moreno González, A. M. (2011). *Las Danzas folklóricas rumanas: influencia de la música popular en la obra de Béla Bartók*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Mozart, W. A. (1881). *Concierto para clarinete*, K. 622. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Muñoz Campo, J. D. (2003). *Composición X, Tres danzas suspendidas* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/44536?show=full>
- Muñoz Muñoz, J. R. (2003). El juego en la educación musical. Jugar con la música: presentación de la monografía. *Eufonía*, 29, s. pp. Disponible en <https://www.grao.com/es/producto/revista-eufonia-029-julio-03-jugar-con-la-musica>
- Nagore Ferrer, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, 1, 1-14. Disponible en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Naranjo Henao, J. A. (2020). “Retorno”, *Pedro Morales Pino* [video]. [https://www.youtube.com/watch?v=8y\\_Gph6Qt9E](https://www.youtube.com/watch?v=8y_Gph6Qt9E)
- Nattiez, J-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: C. Bourgois.
- Nazaré de Lima, C., & Pedrosa de Pádua, M. (2018). *Canções de Francisco Braga: elementos da estruturação musical em interação com os poemas* [ponencia]. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus.
- Noguera Palau, C. (2010). La música tradicional como fuente de expansión acústica en las *Folk Songs* de Luciano Berio. *Sonograma*, 6, 1-11. Disponible en <https://studylib.es/doc/6503429/expansi%C3%B3n-ac%C3%BAstica-en-las-folk-songs-de-luciano-berio>
- Nommick, Y. (2010). Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical. *Revista de Musicología*, 33(1-2), 225-234. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/41959314?refreqid=excelsior%3A62df5df7cfff6329fafa79cbb44e092>
- Nommick, Y. (s. f.). Compendio de sus publicaciones. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=39349>
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

- Oliver García, R. I. (2009). *Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6540>
- Ospina Romero, S. (2012). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario colombiano de historia social y cultura*, 40(1), 299-336. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772>
- Papert, S. (1897). *Desafío a la mente: computadoras y educación*. Buenos Aires: Galápagos.
- Pardo Tovar, A. (1959). Los problemas de la cultura musical en Colombia. *Revista Musical Chilena*, 13(64), 61-70.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12801/13088>
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5.ª ed.). Bogotá: Plaza & Janés.
- Piaget, J. (1977). *El criterio moral en el niño*. Barcelona: Fontanella.
- Pinheiro de Oliveira Fernandes, F. (2016). *Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado* [tesis de maestría, Universidade Federal da Bahia]. Disponible en <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23625>
- Ramos López, Pilar. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*, Narcea, Madrid.
- Reyes Suescún, D. (2020). *¿A qué suena el conflicto en la región andina colombiana? Resistencia, paz y memoria en la canción andina contemporánea* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/54872>
- Rico Salazar, J. (2004). *La canción colombiana. Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá: Norma.
- Rivera Mejía, R. G. (2016). *Elementos de la música folklórica como material musical en la composición. Unión de la tradición y la academia en la composición contemporánea* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/9524>
- Robledo Ortiz, J. (1971). *Poesías completas*. España: Ediciones Académicas.

- Rocha, J. C. (2005). Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de poesilúdios para piano solo. *Per Musi*, 11, 130-136. Disponible en <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/resumo10.htm>
- Rodríguez Melo, M. E., coord. (2015). *Canción andina colombiana en duetos* [disco de audio]. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Roeder, J. (2011). Transformational aspects of Arvo Pärt's tintinnabuli music. *Journal of Music Theory*, 55(1), 1-41. <https://www.jstor.org/stable/41300123>
- Roig Francolí, M. (2020-a). Melodic organization. Capítulo 6, 11 y 12 en *Harmony in context*. Ciudad de Nueva York, NY: McGraw-Hill.
- Roig Francolí, M. (2020-b). Modal mixture. Capítulo 22 y 23 en *Harmony in context*. Ciudad de Nueva York, NY: McGraw-Hill.
- Roig Francolí, M. (2020-c). The German Romantic Lied. Capítulo 28 y 30 en *Harmony in context*. Ciudad de Nueva York, NY: McGraw-Hill.
- Rojas Restrepo, D. (2004). Músicos y obras. Entrevista a Alejandro Tobón y María Eugenia Londoño. *Artes, la Revista*, 4(8), 75-79. Disponible en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22981/18939>
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión.
- Rubelt, G. M. (2010). *Composición en textura estratificada y el fenómeno folklórico en tres números de Folk Songs (1964) de Luciano Berio*. Salta, Argentina: Universidad Católica de Salta.
- Sánchez Giraldo, S. (2020). *Creación de una obra sonora: simbiosis entre músicas tradicionales colombianas y técnicas de composición de avant-garde europea de la segunda posguerra* [tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/17394>
- Sánchez Ortega, C. P. (2009). *Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe* [blog]. Disponible en <http://cuasran.blogspot.com/2009/12/trdicion-y-creacion-musical-en-america.html>
- Seeger, C. (2013). *Tradición y experimentación en la nueva música*, C. Fernández Vidal, trad. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Serracanta, F. (2014). *Historia de la sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música* [blog]. Disponible en <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/colombia/siglo-xix-colombia/morales-pino/>
- Soares Monteiro, E. H., & Moreira, A. Lopes da Cunha (2005). *Cartas celestes para piano de Almeida Prado: inter-relação entre performance e análise musical*, pp. 1-16 [ponencia]. Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM.
- Solano Vargas, V. (2018). La inclusión de las músicas tradicionales en la academia bogotana. El ejemplo de la Universidad El Bosque. En *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*, pp. 115-133 [memorias], F. Castillo García, ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, mayo.
- Tabares, J. I. (2008). Pedro Pascasio de Jesús Morales Pino. *Revista Sones. Bambuco, el patrón*, 1, 21. Disponible en [https://issuu.com/javiertcreative/docs/proyecto\\_sones](https://issuu.com/javiertcreative/docs/proyecto_sones)
- Tagg, P. (2005). ¿Para qué sirve un musema? En M. Ulhoa y M. Ochoa (eds.), *Música popular na América Latina. Pontos de Escuta*, pp. 22-51. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Tagg, P. (2006). *La película del libro de la música. Sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical* [ponencia]. VII Congreso de la IASPM, La Habana.
- Toro Tobón, C. I. (26 de enero de 2022). *Cantos al mar y de la Sierra*, homenaje al maestro Jaime León Ferro para voz y medios electrónicos en vivo [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=APWU4IU1cUU>
- Toro Zuluaga, A. (2015). Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano. *Ricercare*, 3, 54-70. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2015.3.3>
- Torres de la Pava, J. J. (2019). *Las músicas andinas colombianas en los albores del siglo XXI*. Bucaramanga: Fondo Editorial Universidad Industrial de Santander.
- Torres Hernández, W. A. (2018). *Técnica y procedimiento de composición del maestro Leo Brouwer aplicada en el ritmo de pasillo. Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza de la guitarra a nivel grupal* [tesis de

- pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7918>
- Torres López, R. F. (2013). Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20. *Revista OPCA*, 5, 29. Disponible en <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/4864?show=full>
- Turino, T. (2008). *Music as social life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Varela, V. (s. f.). Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latinoamérica. En Sección 3, *El nacionalismo musical*, L. E. Papazian, ed. Disponible en <https://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu>
- Vega Grisales, L. D. (2019). *Músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo musical. Composición e interpretación pianística* [tesis de maestría, Universidad de Antioquia, Medellín]. Disponible en <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19321>
- Vega Grisales, L. D. (2020). *Andanzas: jazz con sabor andino colombiano* [podcast]. Radio Nacional de Colombia, 28 de junio. Disponible en <https://www.radionacional.co/cultura/andanzas-jazz-con-sabor-andino-colombiano>
- Velásquez Ospina, J. F. (2012). *Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)* [libro y disco de audio]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Vygotski, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*, M. M. Rotger, trad. Madrid: Fausto.
- Wilson, M., & van Ruiten, S., eds. (2013). *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Ámsterdam: SHARE Network.
- Yansen, C. A. S. (2005). *Almeida Prado: estudios para piano, aspectos técnico-interpretativos* [tesis de maestría. Universidade Estadual de Campinas].
- Yepes, C., & Gifford, D. (2011). Notas al concierto Canciones de A. Ginastera, J. Rozo Contreras, H. Villa-Lobos y G. Hernández. En *Ciclo de miércoles: tradición y vanguardia en la música latinoamericana (1930-1970), con motivo de la exposición "América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)"*. Disponible en <http://www.march.es/musica/musica.asp>



## Parte IV. Apéndices

### 1. Textos y partituras del ciclo de canciones

#### 1.1 Canción n.º 1. “Esta ruana”

Texto: Jorge Robledo Ortiz (1971).

#### ESTA RUANA

Esta ruana de estirpe montañera  
abrigó el corazón de esos arrieros  
que encendieron la noche de yesqueros,  
en una cualquier fonda caminera.

Ella les dio calor a los primeros  
retoños de esta savia de mulera  
y sirvió de cobija y de bandera  
a un paisaje viril de sietecueros.

Esta ruana, ya vieja está tejida  
con los hilos que antaño dieron vida  
a un pueblo de talante aventurero.

Por eso cuando abriga el esqueleto,  
se siente que por dentro y en secreto  
pasa con rumbo a Caldas un abuelo.

# Esta Ruana

Danza

John Anderson Naranjo Henao  
Letra: Jorge Robledo Ortiz

$\text{♩} = 55$

Baritono

Piano

*mp*

B

Pno.

*mf*

*p*

B

Pno.

*mp*

B

Pno.

*p*

Es - ta rua - na de, es tir - pe mon - ta - ñe - ra

á - bri - go, el co - ra - zón de, e - sos a - rrie - ros que, en - cen - die - ron la

B  
no - che - de yes - que - ros, en u - na cual - quier fon - da - ca - mi -

Pno.  
*f* *p* *f*

B  
ne - ra. E - lla dió ca - lor a los pri -

Pno.  
*mp* *p*

B  
me - ros re - to - ños de, es - ta sa - via de mu - le - ra,

Pno.

B  
y sir - vió de co - bi - ja, y de ban - de - ra

Pno.  
*p* *f* *p*

B *mf*

aun pai - sa - je vi - ril de sie - te cue - ros.

Pno. *mf* *mp*

B

Pno.

B *p*

Es - ta rua - na ya vie - ja es - ta te -

Pno. *p*

B *f*

ji - da con hi - los que an - ta - ño die - ron vi - da aun

Pno. *p* *mf*

B

*mf*

pue - blo de ta - lan - te a ven - tu - re - ro \_\_\_\_\_ Por e - so cuan - do ha

Pno.

*mp*

B

bri - ga el es - que - le - to \_\_\_\_\_ se sien - te que por den - tro y en se -

Pno.

*mf*

B

*f*

cre - to \_\_\_\_\_ se sien - te que por den - tro y en se - cre - to \_\_\_\_\_

Pno.

*f*

B

*mf*

pa - sa con rum - bo a Cal - das un \_\_\_\_\_ a - bue - lo. \_\_\_\_\_

Pno.

*f*

1.2 Canción n.º 2. “Sonsón”. Basada en Béla Bartók

Texto: Jorge Robledo Ortiz (1971).

*Nota.* Se modificó la palabra “pueblitos” por “pueblos” y se suprimió la palabra “esos”.

SONSÓN

*Coro*

En el pico más alto de la estirpe procerca  
“que cree en Don Quijote y reza en español”,  
con la niebla terciada igual que una mulera  
casi dentro del cielo se levanta Sonsón.

*Estrofa 1*

Es el pueblo que tuvo la catedral más bella  
y más íntimamente lacrada con su Dios.  
Un día el campanario sintió temblar la tierra  
y al caer la campana el cielo se cayó.

*Coro (variación)*

De este solar salieron con su tiple a la espalda  
los másculos pioneros que fundaron en Caldas  
esos pueblitos vascos de savia vertical.

*Final*

Sonsón es una estrella que, por salir de día,  
se encontró en el Capiro con recuas de arriería  
y a sus constelaciones no quiso regresar.

# Sonsón

John Anderson Naranjo Henao  
Texto: Jorge Robledo Ortiz

lento  $\text{♩} = 60$

Tenor

Baritone

Piano

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

6

T

B

Pno.

10

*mp*

T

B

Pno.

En el pi - co más a - l - to de la es - tir - pe -

©

14 *mf*

T pro - ce - ra que cree en Don Qui - jo - te \_\_\_\_\_ y re - za en es - pa -

B que cree en Don Qui - jo - te y re - za en re - za en es - pa -

Pno. *mf*

20

T ño - ol que cree en Don Qui - jo - te y re - za en es - pa - ño - l,

B ñol y re - za en es - pa - ñol re - za - Qui - jo - te Qui - jo - te es - pa - ño - l,

Pno. *mf* *sc*

26 *p* *mf*

T con la nie - bla ter - cia - da i - gual que u - na mu - le - ra ca - si den - tro del cie - lo -

B

Pno. *p* *mp* *sc*



Sonsón

34

S

A

T

B

Pno.

*mp*

*f*

*mp*

*mp*

*f*

*fco*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

oh m oh

i a i

se - van - ta Son - són.

oh i m

i a

oh oh a m oh

i a i

m. m. Es el pue-blo que tu - vo la ca - te - dral más be - lla y más ín - ti - ma -

a a i oh

*mp*

*p*

51 *p* *mf*  
 S oh oh a m a m oh

51 *p* *mf*  
 A a m m a i

51 *p* *mf*  
 T men - te la - cra - da con su Dios. a m oh i m

51 *p* *mf*  
 B a m oh i m

51 *p* *mp*  
 Pno.

61 *p* *mf*  
 S oh oh a m oh

61 *p* *mf*  
 A m a i

61 *p* *mf*  
 T m. m. Un di, ael cam - pa - na - rio sín - tió tem - blar la tie - rra y al ca - er la cam -

61 *p* *mf*  
 B m. m. i i i i i i i oh oh oh oh oh oh oh a a a

61 *p* *mp*  
 Pno.

Sonsón

69 *p*  
S oh oh a m  
A i m oh a m  
T pa - na el cie - lo se ca - yó. a m  
B a a a a a a m  
Pno. *p* *mf*  
75  
T  
B  
Pno.  
79 *mf*  
T De es - te so - lar sa - lie ron con su ti - ple a la es -  
B  
Pno.

83

T  
pal - da. *mf* los más-cu-los pio - ne ros que fun - da - ron en Cal -

B  
*mf* los más-cu-los pio - ne ros que fun - da - ron en Cal -

Pno. *mf*

89

T *mp* das pue - blos vas - cos de sa - bia ver - ti - cal. *p* m m m m Son - són Son - són

B *p* das pue - blos vas - cos de sa - bia ver - ti - cal. m Son

Pno. *p*

Lento  $\text{♩} = 35$

95

T es u - na es - tre - lla que por sa - lir de dí a,

B són - Son són Son són Sa - lir de dí a

Pno.

101

T  
8 se en - con - tró con re - cuas de a - rrie - ri - a  
*cresc.*

B  
se en - con - tró a - rrie - ri - a re - cuas rrie - ri -

Pno.  
*cresc.*

107

T  
8 y a sus cons - te - la - cio - nes no qui - zo re - gre -  
*dim.*

B  
a - a a a Es - tre - llas cos - mos u - ni -

Pno.

112

T  
8 zar no qui - so re - gre - zar  
*mp cresc. ff*

B  
ver - so no no qui - so re - gre - zar  
*mp cresc. ff*

Pno.

1.3 Canción n.º 3. “El abuelo”. Basada en Arvo Pärt  
Texto: Leandro Andrés Naranjo Henao.

EL ABUELO

Mi abuelo me enseñó del campo,  
en la madrugada un día,  
caminando en la montaña,  
recogiendo los nuevos frutos,  
que la tierra brotó de sus entrañas.

Paseaba con mi abuelo,  
quien iba echando memoria,  
contaba que esas montañas,  
guardaban miles de historias.

Contaba sobre las brujas  
que lo iban a molestar

¿Papito qué es ese ruido?  
¡Le decía yo en las noches!,  
- ¡Es el viento ya no molestes!,  
- ¡...iuta miedo, no dormía yo!

O la historia de la patasola,  
que bajaba de la montaña en tres pasos,  
y que jamás podía faltar.

Mi abuelo que un día luchó  
como un hombre bien seguro,  
con orgullo puedo decir  
soy un nieto de arriero puro.

# El Abuelo

John Anderson Naranjo Henao  
Texto: Leandro Naranjo Henao

$\text{♩} = 60$

*p*

Piano

5  $\text{♩} = 60$  *mf*

S *p* m. m El a - bue - lo, a - bue - li - to

A *p* m. m El a - bue - lo, a - bue - li - to

T *p* m. m El a - bue - lo, a - bue - li - to

B *p* m. m El a - bue - lo, a - bue - li - to

Pno. *p* *mf* *mf*

©

*♩* = 60

*II*

*p*

Pno.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody in 4/4, 2/4, 6/4, and 7/4 time signatures, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked *p*. A *λα* marking is present at the bottom of the left hand staff.

15

*pp* *mp*

S A T B

A \_\_\_\_\_ el a-bue-lo a-bue-li-to m m m m

A \_\_\_\_\_ el a-bue-lo \_ a-bue-li-to \_ m m

A \_\_\_\_\_ el a-bue lo \_ a-bue-li-to \_

A \_\_\_\_\_ el a-bue-lo \_ a-bue-li-to \_

15

*p* *pp* *mp*

Pno.

The vocal section features four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "A \_\_\_\_\_ el a-bue-lo a-bue-li-to m m m m" for Soprano, "A \_\_\_\_\_ el a-bue-lo \_ a-bue-li-to \_ m m" for Alto, and "A \_\_\_\_\_ el a-bue lo \_ a-bue-li-to \_" for Tenor and Bass. The piano accompaniment (Pno.) is shown in two staves, with dynamics *p*, *pp*, and *mp* indicated. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line with chords.



22

S  
m m m m m m m m m m m m.

A  
*mp*  
m m m m m m m m m m m m m m.

T  
8  
m m m m m m m m m m m m m m m m.

B  
*mp*  
m m m m m m m m m m m m m m m m.

Pno.

27

S  
*p* m m m m *mp* me, en-se-ño del

A  
*p* m m m m *mp* me, en-se-ño del

T  
8  
*p* m m m m *mp* Mi a-bue-lo

B  
*p* m m m m *mp* Mi a-bue-lo

Pno.

*p* *p*

El Abuelo

33 *p*

S cam - po m en la ma - dru - ga - da un - di - a m m m m A bue lo \_\_\_ a a a a m m m m.

A ca - m - po cam - po m - m en la ma - dru - ga - da un - di - a m m m m a a a a a bue lo \_\_\_ m m m m.

T 8 cam - po en la ma - dru - ga - da un - di - a m m m m m m m a a a a a bue lo.

B 33 ca - m - po cam - po en la ma - dru - ga - da un - di - a m m m m A bue lo \_\_\_ m m m m a a a a.

Pno. *p*

39 *mf* *p*

S el a - bue - lo m m m m a a a a a el a - bue - lo m m m m a a a a a.

A *mf* *p* a a a a el a - bue - lo m m m m m a a a a el a - bue - lo m m m m.

T *mf* *p* m m m a a a m m m a - bue - li - to m m m a a a m m m a - bue - li - to.

B *mf* *p* a a a m m m a a a a - bue - li - to a a a m m m a a a a - bue - li - to.

Pno. *mf* *p*

41

S

A

T

B

Pno.

*mf*

la mon - ta - ña

la mon - ta - ña

Ca - mi - nan - do en re - co - gien - do los

Ca - mi - nan - do en re - co - gien - do los

46

S

A

T

B

Pno.

*p*

nue - vos fru - tos que la tie - rra - bro - to de sus en - tra - ñas m m m m m.

nue - vos fru - tos que la tie - rra - bro - to de sus en - tra - ñas m m m m.

que la tie - rra - bro - to de sus en - tra - ñas m m m m

que la tie - rra - bro - to de sus en - tra - ñas m m m m.

52

S  
A

A  
B

T

B

*pp*

m m m m m m m m m m m m m m m

*pp*

m m m m m m m m m m m m m m m

52

pizz.(f.t)=right hand

*mp*

56

S

A

T

B

m m m m m m m m m m m m m m m

m m m m m m m m m m m m m m m

56

pizz.(f.n)= left hand

*mp*

3

m.o= on keys

Pno.

pizz.(f.t)= the string is plucked with the fingertip (towards the center of the string)

pizz.(f.n)= the strings is plucked with the finger-nail (as close to the end of the string as possible, near the pins)

N.B = normal playing on the keys is indicated by the instruction "on keys" or by "m.o" (modo ordinario)

61 *p*

S  
a a a a a

A  
a a a a a

T  
a a a a a

B  
a a a a

Pno. *mp*

67  $\text{♩} = 60$  *f*

S  
o o o o o o o o

A  
a a a a a a a a

T  
e e e e e e e e

B  
i i i i i i i i

Pno. *f*

71 *mp*

S Pa - se - a - ba con mi a - bue - lo quien i - ba e - chan - do me - mo - ria

A Pa - se - a - ba con mi a - bue - lo quien i - ba e - chan - do me - mo - ria

T *mf*  
Pa - se - a - ba a - bue -

B *mp*  
Pa - se - a - ba a - bue -

Pno. *mp*

77

S con - ta - ba que e - sas mon - ta - ñas guar - da - ban mi - les de his - to - rias.

A con - ta - ba que e - sas mon - ta - ñas guar - da - ban mi - les de his - to - rias.

T lo mon - ta - ñas, his - to - ri - as.

B lo mon - ta - ñas, his - to - ri - as.

Pno. *p*

Risas, carcajadas de brujas  
7 compases

81 **Moderato** ♩ = 108

S  
A  
T  
B

Risas, carcajadas de brujas  
7 compases

*f*  
Con-ta-ba so-bre las bru-jas Que lo\_i-ban a mo-les-ta-r.

Pno.

87 ♩ = 75

S  
A  
T  
B

Pa - pi - to qu,es e-se rui-do le de-ci-a yo,en las no-ches

*f*  
Pa - pi - to,qu,es e-se - rui-do le de-ci-a,yo,en las no-ches

Pa - pi - to,qu,es e-se rui-do le de-ci-a yo,en las no-ches.

Pa - pi - to qu,es e-se rui-do le de-ci-a yo,en las no-ches.

Pno.

91

S Pa-pi - to qu, es e - se rui - do le de - ci - a yo, en las no - ches

A Pa - pi - to - qu, es e - se - rui - do le de - ci - a yo, en las no - ches

T *f* Pa - pi - to qu, es e - se rui - do le de - ci - a yo, en las no - ches.  
toc toc toc

B Pa - pi - to qu, es e - se rui - do le de - ci - a yo, en las no - ches.

Pno. *8va* *8va*

95 *pp*

S el a - bue - lo a - bue - li - to m m m m

A el a - bue - lo a - bue - li - to m m

T el a - bue lo a - bue - li - to

B el a - bue - lo a - bue - li - to

Pno. *pp*



98

S  
m m m m m m m m m m m.

A  
m m m m m m m m m m m m.

T  
m m m m m m m m m m m m.

B  
m m m m m m m m m m m m m.

Pno.

98

103

S  
*f*  
Es el vien - to ya no mo - les - tes

A  
Sonidos de viento  
10 compases

T  
*f*  
Es el vien - to ya no mo - les - tes

B  
Sonidos de viento  
10 compases

Pno.  
*ff* 8<sup>va</sup>-----  
*ff* 8<sup>va</sup>-----  
8<sup>va</sup>-----

107

S i - u - ta mie - do ya no dor - mi - a yo

A

T i - u - ta mie - do ya no dor - mi - a yo

B

Pno.

113 *mf*

S Con - ta - ba la his - to - ria de la pa - ta so - la que ba - ja - ba de la mon - ta - ña en tres

A m m m m m m m m

T *mf*

B m m m m m m m m

Pno. *mp* 8va

Leo

117

S pa - sos m m m m m m o o o o o o o o o o o o o o o o o o

A m m m m m m m m m a a a a a a a a a a a a a a a a a a a

T pa - sos. m m m m m m i i i i i i i i i i i i i i i i i i

B m m m m m m m m m e e e e e e e e e e e e e e e e e e e

Pno.

122

S Sir -

A Sir -

T *p* m a-bue-lo ten-go mu-chi-si-mo mie-do ¡ay! *f* na-da te pa-sa-rá, yo es-toy con-ti-go siem-pre. - Sir -

B *p* m a-bue-lo ten-go mu-chi-si-mo mie-do ¡ay! *f* na-da te pa-sa-rá, yo es-toy con-ti-go siem-pre. - Sir -

Pno.

127

S  
 gua, Sir-gua, Sir - gua. \_\_\_\_\_ Sir - gua ,Sir-gua Sir-gua gu - gu - a

A  
 gua, Sir-gua, Sir - gua \_\_\_\_\_ Sir - gua ,Sir-gua Sir-gua gu - gu - a

T  
 gua, Sir-gua, Sir - gua \_\_\_\_\_ Sir - gua ,Sir-gua, Sir-gua gu - gu - a

B  
 gua, Sir-gua, Sir - gua \_\_\_\_\_ Sir - gua ,Sir-gua, Sir-gua gu - gu - a

Pno.

134

S  
*mp*  
 Que, un dí\_a lu-cho como, un-hom-bre bien se-gu-ro con or-gu-llo pue - dode-cir soy nie-to de a-

A  
*mp*  
 Que, un dí\_a lu-cho como, un-hom-bre bien se-gu-ro con or-gu-llo pue-do de-cir soy nie-to de a-

T  
*mf*  
 Mi a bue-lo m m m m m m m m m pue-do-de-cir - m

B  
*mf*  
 Mi a bue-lo m m m m m m m m m pue-do de-cir m

Pno.

142 *ritard*

S rrie-ro pu-ro con or-gu-llo pue - do de - cir \_ soy nie - to de a - rrie-ro pu-ro

A rrie-ro pu-ro con or-gu-llo pue - do de - cir soy nie - to de a - rrie-ro pu-ro

T m m m m pue - do - de - cir \_ m

B m m m m pue - do de - cir m

Pno. *p*

lo más rápido posible

149

Pno. 6

150

Pno. 6 *8va*

1.4 Canción n.º 4. “Ensueños de infancia”. Basada en Almeida Prado

Texto: Leandro Andrés Naranjo Henao.

ENSUEÑOS DE INFANCIA

En el campo yo crecí  
Jugar era mi desvelo  
Me criaron padres y abuelos  
¡Y qué orgullo para mí!  
A trabajar yo aprendí  
De la finca fui el dueño  
Le metía gran empeño  
Había gatos, perros y flores  
La finca de mis amores,  
Mi finca que era de ensueño.

De una casa campesina  
Que entre árboles se ha perdido  
Que entre el más arduo sonido  
Es del agua cristalina  
Que bajó por la colina  
Con peces de mil colores  
Y los pájaros cantores  
Cantando por la sabana  
Alegrando la mañana  
Se escuchan los ruiseñores.

Hay cerdos, cantan los gallos  
Los pollitos van felices  
Se alimentan de lombrices  
Y galopan los caballos  
Y en la noche los rayos  
De la tormenta del este  
Se devuelven hasta el oeste  
Y sale la luna llena  
La noche de nuevo plena  
Y mil estrellas celestes.

# Ensueños de infancia

John Anderson Naranjo Henao  
Texto: Leandro Andrés Naranjo Henao

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano introduction marked *mf* and a tempo of  $\text{♩} = 70$ . The introduction concludes with a *mp* section at a tempo of  $\text{♩} = 115$ . The vocal parts enter at measure 8. The Soprano (S) and Tenor/Bass (T/B) parts are written in the same key and time signature. The lyrics are: "En el cam-po yo na - cí, ju - gar e - ra mi des - ve - lo, me cri\_a - ron pa - dres y\_a". The piano accompaniment continues throughout, with a *mf* dynamic and a tempo of  $\text{♩} = 70$  for the vocal section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Piano

*mf* *mp*

8

14

$\text{♩} = 70$  *mf*

20 *mf*

S  
A

T  
B

En el cam-po yo na - cí, ju - gar e - ra mi des - ve - lo, me cri\_a - ron pa - dres y\_a

En el cam-po yo na - cí, ju - gar e - ra mi des - ve - lo, me cri - ron pa - dres y\_a

20

©

26 *mp*

S A  
bue - los, ¡y qué or - gu - llo pa - ra mí, a tra - ba - jar yo a - pren - dí, de la fin - ca fui el

T B  
bue - los, ¡y qué or - gu - llo pa - ra mí, a tra - ba - jar yo a - pren - dí, de la fin - ca fui el

26 *mp*

32 *mf*

S A  
due - ño, le me - tí - a gran em - pe - ño, ha - bí - a ga - tos, pe - rros flo - res, la fin - ca de mis a -

T B  
due - ño, le me - tí - a gran em - pe - ño, ha - bí - a ga - tos, pe - rros flo - res, la fin - ca de mis a -

32 *mf*

38 *p*  $\text{♩} = 70$

S A  
mo - res mi fin - ca que e - ra de en - sue - ño. m m m m m

T B  
mo - res mi fin - ca que e - ra de en - sue - ño. m m m m m

38 *p*



S  
A

T  
B

*mf*

De - u - na ca - sa cam - pe - si - na, qu - en - tre ár - bo - les se a - per - di - do, que en - tre l más ar - du - o so -

S  
A

T  
B

*mp*

ni - do, es del a - gua cris - ta - li - na, que ba - jó por la co - li - na,

67

S  
A

y los pá-já-ros can - to - res, can - tan-do por la sa -

T  
B

con pe-ces de mil co - lo - res,

67

S  
A

ba - na, a - le - gran-do la ma - ña - na *p*

T  
B

se es - cu- chan los rui - se - ño - res.

72

S  
A

a - le - gran-do la ma - ña - na se es - cu- chan los rui - se - ño - res. *p*  $\text{♩} = 70$

T  
B

Re - cuer - do los so - ni - dos de las

Re - cuer - do los so - ni - dos de las

77

*ritard*

*p*

84

S  
A

a-ves, los rui-se-ño-res, a-zu-le-jos, go-rrio-nes, mus-güe-ri-tos, sin-son-tes y pe-chi\_a-ma-ri-llas;

T  
B

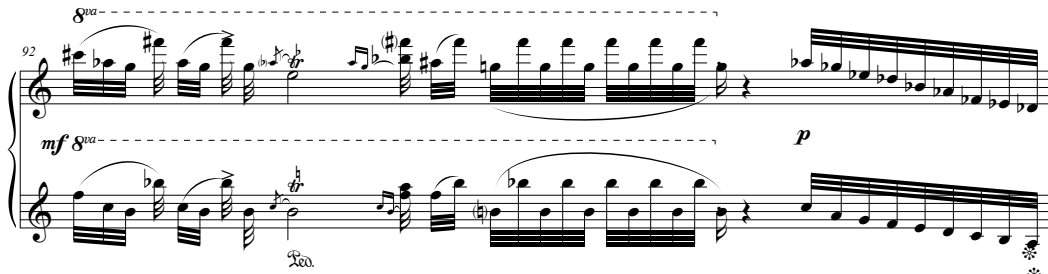
a-ves, los rui-se-ño-res, a-zu-le-jos, go-rrio-nes, mus-güe-ri-tos, sin-son-tes y pe-chi\_a-ma-ri-llas;



84

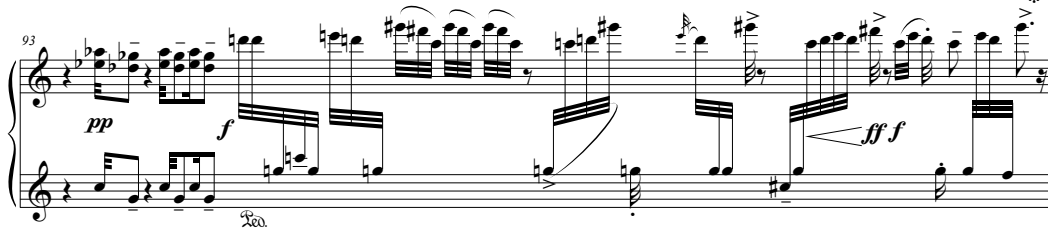
*mf* *8va*

*p*



93

*pp* *f* *fff*

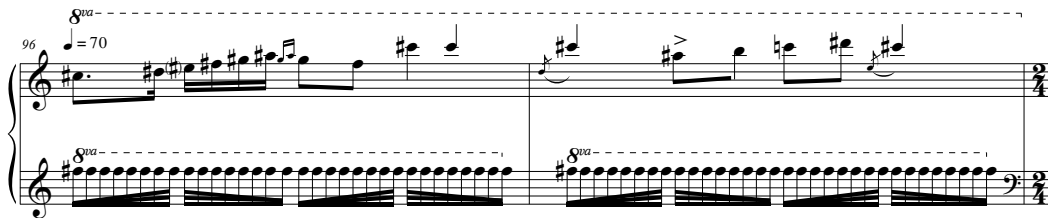


96

*8va*

*8va*

*♩ = 70*



98 *p*  $\text{♩} = 115$

S A Fé - lix, el ga - to del te - cho;

T B Fé - lix, el ga - to del te - cho;

98 *p* *Con humor* *mf* *f*

102 *pp* *p* *f* *p* m.d.

104  $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = 115$  *mf* *p* *ritard* *pp*

108  $\text{♩} = 70$  *p* *3*

S A Mu - ñe - co, el pe - rro bra - vo.y tra - vie - so;

T B Mu - ñe - co, el pe - rro bra - vo.y tra - vie - so;

108 *p*

Ensueños de infancia

7

112  $\text{♩} = 100$

*p* *f*

116

120

123

*mf* *f*

127

*f* *ff*

132 *p*  $\text{♩} = 115$

S  
A

los ga-llos y ga-li-nas;

132 *p*

139 *mf*

145 *mp* *ritard.*

150  $\text{♩} = 70$  *p*

S  
A

las tru-chas que sa-ca-ba-mos de las a-guas del rí-o Sir-gua;

T  
B

las tru-chas que sa-ca-ba-mos de las a-guas del rí-o Sir-gua;

150 *p*

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 132-138) features a vocal line for Soprano and Alto (S/A) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 115. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 139-144) continues the piano accompaniment, with a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and a change in time signature to 3/4. The third system (measures 145-149) shows the piano accompaniment with a dynamic of mezzo-piano (*mp*) and a *ritard.* (ritardando) marking. The fourth system (measures 150-154) introduces vocal lines for Soprano and Alto (S/A) and Tenor and Bass (T/B). The vocal lines start at measure 150 with a tempo marking of quarter note = 70 and a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a final chord in the piano part.

156  $\text{♩} = 105$   $\delta^{\text{va}}$   $pp$   $p$

161  $\delta^{\text{va}}$   $\delta^{\text{va}}$

166  $\delta^{\text{va}}$   $\delta^{\text{va}}$

171  $\delta^{\text{va}}$

176  $\delta^{\text{va}}$  *ritard*





Ensueños de infancia

♩ = 70

*mp* *mf*

202

S  
A  
T  
B

ta ta ta ta-ra-ra ta-ra-ra tan. a a. Hay cer-dos can-tan los ga-llos, los po-

ta ta ta ta-ra-ra ta-ra-ra tan. a a. Hay cer-dos can-tan los ga-llos, los po-

202

*mf*

210

S  
A  
T  
B

lli-tos van fe-li-ces, se-a-li men-tan de lom-bri-ces, y ga-lo-pan los ca-ba-llos,

lli-tos van fe-li-ces, se-a-li men-tan de lom-bri-ces, y ga-lo-pan los ca-ba-llos,

210

S  
A  
T  
B

y.en la no-che los ra-yos, de la tor-men-ta del es-te, se de-vuel-ven has-ta el o-

y.en la no-che los ra-yos, de la tor-men-ta del es-te, se de-vuel-ven has-ta el o-

216

*mf*

216

S  
A

*ff*

es-te y sa-le la lu-na lle-na, la no-che de nue-vo ple<sup>3</sup> na y mil es-tre-llas-ce - le<sup>3</sup> stes.

T  
B

*ff*

es-te y sa-le la lu-na lle-na, la no-che de nue-vo ple<sup>3</sup> na y mil es-tre-llas-ce - le<sup>3</sup> stes.

*8<sup>va</sup>* -----

*p*

*mf*

*p*

*8<sup>va</sup>* -----

Pedal.....

1.5 Canción n.º 5. “El resero”. Basada en Luciano Berio  
Texto: Onofredo López López. *Un canto andariego* (2003: 5).

EL RESERO

De tanto trasegar por los caminos  
con las reses delante, agitando el zurriago,  
en el diario ajeteo careciendo de halagos,  
oteando el paisaje, desafiando al destino.

Se llenaron tus manos de callosa nostalgia,  
y en tus ojos quedó el paisaje grabado;  
en tu olfato impregnado el sudor del ganado  
y en el rejo hacia el cuerno el poder de la magia.

En tus pies el camino tuvo tibia caricia  
y el paisaje silente se llenó de tu gloria;  
la sutil polvareda se elevó al infinito  
y llenó los espacios de una sorda primicia.

Los caminos que antes recorría el ganado,  
apurado en su paso por tu grito vibrante,  
solo tienen recuerdos de nostalgia anhelante  
de vivir en presente un glorioso pasado.

# El Resero

John Anderson Naranjo Henao.  
Texto: Onofredo López L.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a tempo marking of quarter note = 85. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. At measure 5, the piano part features a *ritard.* (ritardando) and a change in key signature to one flat (B-flat). At measure 10, the tempo slows to quarter note = 55, and the piano part is marked *p* (piano). The vocal parts enter at measure 10 with lyrics: Soprano (S) sings 'm m a a m m m m m m m m'; Alto (A) sings 'm m a a a a a a a a a a'; Tenor (T) sings 'm m a a De tan-to tra-se-gar por los ca - mi-nos con las re-ses de-lan-te a-gi - tan-do el zu-rria-go, en el'; Bass (B) sings 'm m a a e e e e e e e e'. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic throughout the vocal section.

Indicaciones: La voces Sopranos, Altos y Bajos, deben ubicarse mirando hacia el centro,  
la voz Tenor, debe permanecer en el centro del escenario y mirando hacia el público.

El Resero

2

15

S *mf* *p*  
 m m m m ¡Ay! a a a a

A *mf* *p*  
 a a a a a a ¡Ay!

T *mf* *p*  
 dia-rio, a-je-tre-o ca-re-cien-do de a-la gos - te-an-do, el pai-sa-je, de - sa - fian-do, al - des - ti - no. ¡Ay!

B *mf* *p*  
 e e e e e e ¡Ay! u

Pno. *mf* *p*

20  $\text{♩} = 85$  *mp* *ritard.*

Pno.

29  $\text{♩} = 55$  *p* (Sprechgesang=cantar y hablar a la vez)

S *p*  
 a a a a Se lle - na - ron nos - tal - gia m m m

A *p*  
 i i i i i i i i i i i i

T *p* *f*  
 m m m m Se lle - na - ron tus ma - nos de ca - llo - sa nos - tal - gia, y en tus

B *p*  
 u u u u u u u u u u u u

Pno. *p*

El Resero

3

35

S  
m m m m m m

A  
i i i i i i

T  
o - jos que-dó,el pai - sa - je gra - ba - do; en tu,ol - fa - to,im - preg - na - do,el su - dor del ga - na - do y, en el

B  
o - jos a a a dor - del - ga - na - do y, en el

Pno.

38

S  
u u u u u

A  
m m m m m m m

T  
re - jo, ha - cia, el cue - er - no el po - der de la ma - gia. ¡Ay! o o o

B  
re - jo, ha - cia, el cue - er - no m m m m m

Pno.

Indicaciones: en el compás 42 los cantantes deben de ubicarse dando la espalda al público, con el fin de generar un efecto de distanciamiento o lejanía, pueden incluso dos de las voces cubrirse la boca con la mano para generar un color o textura diferente a las otras dos.

El Resero

4

45

S *mp*  
o o o e e e e e e e e e

A *mp*  
o o e e e e e e e e e

T *mp*  
o o o o o o e e e e e e e e e

B *mp*  
o o o o o o e e e e e e e e e

Pno. *mp* *mp*

52 Adagio ♩ = 58

S *p* *Gliss* *mp*  
a a a a a a en tus pies el ca - mi - no

A *p* *Gliss*  
a a a a a a

T *p* *Gliss* *mf*  
a a a a a a En tus pies el ca - mi - no

B *p* *Gliss*  
a a a a a a

Pno. *p*

Las notas con cabeza de "x" deben de hablarse

El Resero

5

59 *mp*  
A si - len - te  
T *mp* tu - vo ti - bia ca - ri - cia y el pai - sa - je si - len - te se lle - nó de tu  
B *mp* Pai - sa - je  
Pno.

67 *mf*  
S la su - til pol - va - re - da se e - le - vó  
A  
T *p* glo - ria; la su - til pol - va - re - da se e - le vó - al *mf*  
B  
Pno.

72 *mp*  
S *mp* a a a  
A *mp* a a a  
T *mp* in - fi - ni - to. a a a  
B *mp* a a a  
Pno. *mp*



El Resero

6

76

S *mf* *sfz* *ppp*

A *mf* *sfz* *ppp*

T *mf* *sfz* *ppp*

B *mf* *sfz* *ppp*

Pno. *mf* *sfz* *ppp*

82  $\text{♩} = 55$  *p*

S *p*

A *p*

T *p* *f*

B *p*

Pno.

m m m m m m m m m m m m m a a a

m m m m m m m m m m m m m m

m m Los ca - mi-nos que an-tes-re-co - rri-a,el ga-na do, a-pu - ra-do en su pa-so por tu gri-to vi-bran-te, só-lo

m m m m m m m m m m m m i i i

El Resero

7

89

S a e e e e e

A m e e e a a la a

T tie-nen-re-cuer-dos de nos - tal-gia an-he-lan-te un glo-rio - so - pa - sa - do. ¡Ay!

B i i i i i m m m m m

Pno. mf p

95

T de vi-vir en pre - sen - te un glo - rio - so pa - sa-do .

B

Pno. mp mf

1.6 Canción n.º 6. “La herradura solo es un recuerdo”. Basada en todos los compositores contemporáneos seleccionados

Texto: Onofredo López López. *Un canto andariego* (2003:105).

#### LA HERRADURA SOLO ES UN RECUERDO

Símbolo coloquial de la arriería  
que guardas esperanzas en tu curva,  
eres recuerdo de la mulada turba  
y portadora de sutil superchería.

Cual férrea sandalia protegías  
el casco del caballo y de la mula  
para afrontar la jornada larga y dura  
que ahora es una olorosa fantasía.

Hablo de ti como recuerdo ignoto,  
porque eres más recuerdo que presencia,  
también sufriste el desalojo del progreso.

Ya los arrieros son cuentos remotos  
como cantos pregoneros de su ausencia,  
solo en la historia tenemos su regreso.

Figura 78. Onofredo López López- Portada del libro *Un canto andariego* (2003)



# La herradura solo es un recuerdo

Indicaciones: las voces alto, tenor y bajo deben de ubicarse en todo el escenario y cantar mirando hacia el centro durante toda la pieza.

John Anderson Naranjo Henao  
Texto: Onofredo López L.

La voz soprano debe de cantar mirando hacia el público.

The musical score is divided into five systems. The first system is for Piano (Piano), starting at measure 1 with a tempo of  $\text{♩} = 70$  and a dynamic of *mp*. The second system continues the piano part, starting at measure 7. The third system is for Piano (Pno.), starting at measure 13 with a tempo of  $\text{♩} = 60$  and dynamics of *p* and *mf*. The fourth system is for Piano (Pno.), starting at measure 19. The fifth system is for Baritone (Bar.), starting at measure 24 with a dynamic of *mp*. The piano accompaniment for the baritone part includes a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

La herradura solo es un recuerdo

♩ = 50

2

*f* Hablado

S  
31  
Sim-bo-lo co-lo-quial de la a-rrie-ri - a que guar-das es-pe-ran-za en tu cur-va, e-res re-cuer-do de la mu-la

A  
*p*  
m m m m m m m m m m m m m m m

T  
*p*  
m m m m m m m m m m m m m m m

Bar.  
*p*  
m m m m m m m m m m m m m m m

Pno.  
*p*  
m m m m m m m m m m m m m m m

S  
37  
tur-ba y por-ta do-ra de su - til su-per-che - ri-a. Cual fé-rrea san - da-lia pro-te - gi-as el cas co del ca ba llo y de la mu-la

A  
m m m m m m m m m m m m m m m

T  
m m m m m m m m m m m m m m m

Bar.  
m m m m m m m m m m m m m m m

Pno.  
m m m m m m m m m m m m m m m

La herradura solo es un recuerdo

43

S  
pa-ra-a-fron-tar la jor-na-da lar-ga,y du-ra que a-ho-ra es u-na,o lo-ro-sa fan-ta-si-a. a a

A  
m m m m m m m m m m m m m m m m e e

T  
m m m m m m m m m m m m m m m m i i

Bar.  
m m m m m m m m m m m m m m m m u u

Pno.  
p

49

S  
a a a a a e

A  
e e e e e i i

T  
i i i i i i i o

Bar.  
u u u u u u u u

Pno.  
mf mp

La herradura solo es un recuerdo

4

55

S e e *mp* m m m m m m m m

A i i *mp* m m m m m m m m

T o o *mp* m m m m m m m m

Bar. u u *mp* m m m m m m m m

Pno. *mp*

61

S m m m m m m m m m m m m

A m m m m m m m m m m m m m m m m m m

T m m m m m m m m m m m m m m m

Bar. m m m m m m m m

Pno. *p*





La herradura solo es un recuerdo

6

78

*mf*

S — m Ya los a-rie-ros son

*mp*

A m m m m m m m

*mp*

T — m m m m m

*mp*

Bar. — m m m m m

*p*

Pno.

85

S cuen-tos re - mo-tos co-mo can-tos pre-go - ne-ros de au - sen-cia, só-lo en la his - to-ria te - ne-mos su re-

*p*

A m m m m m m m m m m m m m m m

*p*

T m m m m m m m m m m m m m

Bar. m m m m m m m m m m m m m

*p*

Pno.

La herradura solo es un recuerdo

7

92 **Hablado**

S gre - so, só - lo en la his to ria te - ne - mos su re - gre - so.

A — m m m m m m i i i i e e — o o o o o u u.

T — m m m m m e e e o o o o o — u u u u u a a.

Bar. — m m m m m m o o o u u u u — a a a a a a a.

Pno.

98 *mp* *ritard* *pp* *8va*

Pedal.....

## 2. Sobre la vida de Pedro Morales Pino

Sin lugar a dudas, Pedro Morales Pino es uno de los grandes músicos colombianos, en virtud de sus extraordinarias habilidades como compositor y de los diferentes formatos instrumentales y solistas para los que escribió, en su mayoría para aires andinos colombianos. “En la música académica el exponente referenciado en Colombia fue Antonio María Valencia, en la folklórica y tradicional fue Pedro Morales Pino”. (Abadía Morales, 1999)

Sus estudios formales los realizó a partir de 1882, cuando ingresó a la Academia Nacional de Música de Jorge W. Price. Allí estudió armonía, estética y composición con maestros como Julio Quevedo (“Chapín”) y Santos Cifuentes. Su visión personal acerca de la música, en particular la composición, fue trascendental para el desarrollo de los ritmos llamados nacionales, entre ellos la danza andina colombiana. Este aire era considerado básicamente como una pieza instrumental, y durante el siglo XIX y principios siglo XX fueron muy pocas las obras escritas para voz y piano. (Granda Mazo, 2015: 32-34)

No solo el maestro Morales Pino, sino también otros compositores, algunos empíricos y otros con formación académica –siendo los más destacados Emilio Murillo y Adolfo Mejía Navarro–compusieron un buen número de piezas para piano, incluyendo pasillos, bambucos, guabinas, valeses, fantasías y danzas, “que fueron el deleite para las gentes de su época. Pino se destacó por la integración entre la música académica y estos ritmos de orígenes populares-rurales”. (González, 2013: 11)

Podría decirse que el gran aporte del maestro a la música colombiana fue la adición de la escritura. Cabe recordar que hasta la década de 1890, esta se transmitía por tradición oral.

A cada ritmo le marcó su estructura precisa, y por tal motivo sería acatada por los compositores en los años siguientes en Colombia; como ejemplo, este compositor llevó el aire del bambuco al pentagrama, y así, la academia logró acercarse más al quehacer musical tradicional colombiano. (Atehortúa Almania, s. f.: 2)

Pedro Morales Pino construyó melodías y armonías cuidadosamente pensadas, basadas en el uso de modulaciones, tonalidades y variaciones rítmicas heredadas de la tradición musical europea, que aplicó en todos los ritmos andinos colombianos para los que compuso. Su poesía

y sus palabras románticas, polisémicas, metafóricas ricas en contenido. Y finalmente el hecho de tomar músicas populares de tradición oral y campesina, y llevarlas a piezas de salón y de concierto.

### 3. Otros ritmos derivados de la habanera y el danzón

A continuación, se listan por países algunos de los ritmos derivados de la habanera y el danzón.

Argentina: milonga, tango, cueca y zamba argentina.

Brasil: tango brasileño, tanguinho, maxixe –batuque-lundú–, maxixe-samba, samba carioca. Modíñas.

Chile: habanera –más tarde tonada chilena–.

Colombia: danza andina, danza colombiana, danza apasionada, danza intermezzo, canción danza, danza criolla, danza tango, tango, marcha, polonesa.

Costa Rica: punto guanasteco.

Cuba: calinda, contradanza, fandango, tango habanero, aires de danzón, tiempo de danzón, tango, tango congo, guaracha, son, bolero, habanera danzón, danza.

Curazao: corsen, JS, aguinaldo, danza merengue.

México: danza chichimeca, guachiles o de carrizo –danzas del atrio–, danzonera, son jarocho, son mexicano, fandango, fandango veracruzano, huapango, claves yucatecas, guaracha, clave, trova yucateca.

Perú: zamacueca, payandé, danzón, mambo, bolero.

Puerto Rico: danza, danza portorriqueña, momba, calipso, merengue danza.

República Dominicana: danza, danza, habanera.

Uruguay: candombe.

Venezuela: habanera.

Perdomo Escobar (1980) mencionó otros ritmos colombianos que podrían haberse derivado de la contradanza y la danza o tienen alguna similitud: fandanguillo, danza de los negros del Patía, danzas negreras, gaitera, tonadas, congo –danza de los indios negros–, danza chocoana, guabaleña, molejón, ondú, pasacalle, pilero, redova, tierra, tierra firme –de los negros patianos–, valenciana –danza neogranadina–, varsoviana –danza antigua de salón–, zanca de

calvo –danza lúbrica de Antioquia–, zarande –danza antigua–, zaraza –danza de Antioquia–  
y zorongo –danza de la colonia–.

#### **4. Danzas de Pedro Morales Pino**

A continuación, se presenta el listado de las treinta danzas andinas halladas, de las cuales, como se anotó, hay cuatro para voz y piano. Aquellas marcadas en negrilla fueron las seleccionadas como referentes para el trabajo. Algunas no llevan título (s. d.); y en referencia a las fechas de composición, se anota el año o, en caso de no tenerlo, la probable época de creación.

**Danza “Andina”** (1880-1899)

**Danza “Cautiva”** (1880-1899)

Danza “Esquiva” (1880-1899)

Danza “La madrileña” (1880-1899)

Danza “Lola” (1895)

Danza “Negra” (1880-1899)

Danza “Onda fugaz” (1880-1899). Cantada por Carlos Villafañe

Danza “Serenata” (1880-1899). Para dueto vocal

Danza intermezzo “Penumbra” (1880-1899)

Danza marcha “Cuba guerrera” Op. 27 (1880-1899)

Danza tango “Encantado de verte” (1880-1899)

Danza “Sara” (1880-1899)

**Danza n.º 1, “María Luisa”** (1893)

Danza n.º 3 (s. d)

Danza n.º 4, “Colombina” (1880-1899)

Danza n.º 5, “Genta” (s. d.), Op. 17 (1880-1899)

Danza n.º 6 (s. d.)

Danza n.º 7, “Blanca” (1923-1926)

Danza n.º 8 (s. d.). De ella existen dos versiones

Danza **“Lira colombiana”** (1912-1923)

Danza “Divagación” (1912-1923). Con letra de Carlos Villafañe

Danza “Aura” (1912-1923)

Danza “Aquí estoy” (s. f.)

Danza “Auras del Ruiz (s. f.)

Danza “Caprichosa” (s. f.)

Danza “Flor de tej” (s.f.)

Danza “**No más**” (s. f.)

Danza “¿Qué es imposible? (s. f.)

Danza “Tu sonrisa” (s. f.)

Danza “**Retorno**”. (s. f.) Para dueto vocal. En el manuscrito aparece como danza para canto y piano o piano solo

Otro tipo de danzas catalogadas como one-step

“Aterrizando”

“Ráfaga”



## 5. Apéndice 5. Referencias bibliográficas de los compositores contemporáneos

### *Béla Bartók*

1881, Sânnicolau Mare (Imperio austrohúngaro, actual Rumania – 1945, Ciudad de Nueva York.

### *Referencias bibliográficas*

- Ęrno Lendvai. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su obra*. Viareggio, Italia: Idea Books.
- Aura Margarita Moreno González. (2011). *Las Danzas folklóricas rumanas: influencia de la música popular en la obra de Béla Bartók*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- José Menandro Bastidas España (2014). La música del sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók. *Belvedere Meriodinale*, 2, 27-47. DOI 10.14232/belv.2014.2.3
- Juan Diego Gómez C. (2016). Danzas rumanas de Béla BártoK. En *Encuentro de experiencias y prácticas del análisis musical*, F. Castillo García, ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

### Luciano Berio

1925, Borgo d'Oneglia, Italia – Roma, 2003.

### *Referencias bibliográficas*

- Jamison Tyler Fritts. (2010). (2010). *Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in Folk Songs (1964)* [tesis doctoral, University of Louisville, Louisville, KY]. Disponible en <https://ir.library.louisville.edu/etd/463/>
- Carolina Noguera Palau. (2010). La música tradicional como fuente de expansión acústica en las *Folk Songs* de Luciano Berio. *Sonograma*, 6, 1-11. Disponible en <https://studylib.es/doc/6503429/expansi%C3%B3n-ac%C3%A1stica-en-las-folk-songs-de-luciano-berio>
- Guillermo Miguel Rubelt. (2010). *Composición en textura estratificada y el fenómeno folklórico en tres números de Folk Songs (1964) de Luciano Berio*. Salta, Argentina: Universidad Católica de Salta.

Arvo Pärt

1935, Paide, Estonia.

*Referencias bibliográficas*

- Kimberly Anne Cargile. (2008). *An analytical conductor's guide to the SATB a cappella works of Arvo Pärt* [tesis de doctoral, University of Southern Mississippi, Hattiesburg, MS]. Disponible en <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106/>
- John Roeder. (2011). Transformational aspects of Arvo Pärt's tintinnabuli music. *Journal of Music Theory*, 55(1), 1-41. <https://www.jstor.org/stable/41300123>
- Anabel Maler. (2012). *Compound tintinnabulation in the music of Arvo Pärt* [tesis de maestría, McGill University, Montreal]. Disponible en [https://tuxdoc.com/download/compound-tintinnabulation-in-the-music-of-arvo-part-anabel-maler-2012\\_pdf](https://tuxdoc.com/download/compound-tintinnabulation-in-the-music-of-arvo-part-anabel-maler-2012_pdf)
- Oranit Kongwattananon. (2012). *Arvo Pärt and three types of his Tintinnabuli technique* [tesis de maestría, University of North Texas, Austin, TX]. Disponible en <https://cupdf.com/document/arvo-paert-and-three-types-of-his-tintinnabuli-technique.html?page=1>
- Sara María Luengas Castillo. (2012). *Análisis de la obra Fratres para violín y piano de Arvo Pärt* [tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11731>

Otros textos, artículos y tesis relacionados con su obra

José Antônio Rezende de Almeida Prado

1943, Santos, Brasil – São Paulo, 2010.

*Referencias bibliográficas*

- Fernando Corvisier. (2000). *The ten piano sonatas of Almeida Prado: The development of his compositional style* [tesis doctoral, University of Houston, Houston, TX]. Disponible en [https://www.academia.edu/1101710/The\\_ten\\_piano\\_sonatas\\_of\\_Almeida\\_Prado\\_the\\_development\\_of\\_his\\_compositional\\_style](https://www.academia.edu/1101710/The_ten_piano_sonatas_of_Almeida_Prado_the_development_of_his_compositional_style)

- Adriana Lopes da Cunha Moreira. (2002). *A poetica nos 16 poesiludios para piano de Almeida Prado* [tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas]. Disponible en <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/135440/a-poetica-nos-16-poesiludios-para-piano-de-almeida-prado/>
- Eduardo Henrique Soares Monteiro, & Adriana Lopes da Cunha Moreira. (2005). *Cartas celestes para piano de Almeida Prado: inter-relação entre performance e análise musical* [ponencia]. Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM, 1-16.
- Tadeu Moraes Tafarello. (2007). *VI Momentos, 2o caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Oliver Messiaen em uma análise musical comparativa.* Disponible en <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=VI+Momentos%2C+2o+caderno%2C+1969%2C+e+Cartas+Celestes+I%2C+1974%3A+o+antes+e+o+depois+dos+estudos+de+Almeida+Prado+com+Oliver+Messiaen+em+uma+an%C3%A1lise+musical+comparativa.+>