

# AZUL

“Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas”

Gustavo Adolfo Tapias Henao

Asesores:

Simón Castaño

José Gallardo

Universidad de Antioquia

Maestría en artes

2017

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN .....	1
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN. ....	2
JUSTIFICACIÓN.....	3
OBJETIVOS.....	5
Objetivo general .....	5
Objetivos específicos.....	5
ESTADO DEL ARTE.....	6
Breve perspectiva histórica de la enseñanza y práctica de la viola. ....	6
Antecedentes de materiales pedagógicos con elementos de músicas tradicionales. ....	16
MARCO TEÓRICO.....	19
METODOLOGÍA .....	24
Momento I “Mí relación con la viola y el interés por los compositores colombianos”. ....	24
Recorrido como violista. ....	24
Exploraciones realizadas en la maestría con algunas obras de compositores colombianos para viola. ....	26
Momento II “La viola suena con tradición colombiana entre arcos, pizzicatos y cuerdas”. ....	34
Antecedentes de iniciación con la viola. ....	34
Exploración sonora con ejercicios de improvisación. ....	37

Primeras propuestas de materiales para la enseñanza de la viola basada en algunos ritmos y melodías tradicionales colombianos.....	50
PRODUCTOS .....	71
Propuesta de material multimedia para la enseñanza de la viola con base en algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia. ....	71
Descripción detallada del material. ....	77
Propuesta de puesta en escena a partir de los tránsitos realizados. ....	83
Primera parte: La viola y su tradición. ....	84
Segunda parte: La viola y los compositores colombianos. ....	85
Tercera y cuarta parte: La viola suena con tradición colombiana. ....	86
CONCLUSIONES .....	89
ANEXOS.....	92
BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA .....	135

## **INTRODUCCIÓN**

El presente texto, corresponde al proceso realizado durante la maestría en artes en la Universidad de Antioquia, periodos académicos 2015-2 a 2017-1; donde se pretende enriquecer una propuesta de puesta en escena, a partir de un tránsito entre los repertorios tradicionales de la viola y las músicas colombianas: un recorrido autorreferencial por la música de compositores norteamericanos y europeos interpretada en la viola, la música de compositores colombianos para el instrumento, y algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia. A partir de diferentes exploraciones interpretativas y docentes se reúne un texto a manera de memorias, donde se evidencia el proceso realizado y los productos resultantes.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.**

¿Cómo enriquecer una propuesta de puesta en escena y contribuir a los procesos de formación musical de la viola, desde un tránsito entre los repertorios tradicionales del instrumento y las músicas colombianas?

## JUSTIFICACIÓN

En nuestro medio, cuando se realizan puestas en escena donde la viola es protagonista, generalmente las obras interpretadas son de compositores europeos y norteamericanos, puesto que este es el mismo material que se utiliza en la enseñanza de la viola en las academias e instituciones de formación musical. En contraparte; es poco usual, escuchar interpretaciones de obras de compositores colombianos en el instrumento; puesto que estas obras, por lo general, son de difícil acceso y requieren de un rastreo y especial interés por parte del intérprete que las desee llevar a escena. Adicionalmente, a la fecha no hay disponible un método o material para el estudio de la viola que haya sido propuesto por un compositor o un violista colombiano basado en las músicas tradicionales de Colombia.

Es posible que desde un tránsito entre el repertorio tradicional de la viola; que en este proyecto se entiende como música de compositores europeos y norteamericanos para el instrumento, y las músicas colombianas; entendida ampliamente como la música de compositores colombianos para viola y algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia; se pueda construir un discurso musical para enriquecer una propuesta de puesta en escena. La inclusión de obras de compositores colombianos para viola en estas instancias, puede ser un punto de referencia para que compositores colombianos se interesen por el instrumento y dediquen obras de fácil acceso que nutran el repertorio de la viola.

Esta propuesta, también pretende llenar ese vacío de un material de iniciación de la viola, basado en las músicas tradicionales colombianas, para facilitar la apropiación y la transmisión de estas tradiciones y al mismo tiempo enriquecerlas con las sonoridades de la viola. Este material podría

ser fuente de inspiración para que los intérpretes de viola indaguen y propongan nuevas sonoridades en las músicas tradicionales colombianas a partir de las particularidades de la viola.

# OBJETIVOS

## Objetivo general

Evidenciar desde un tránsito entre los repertorios tradicionales de la viola y las músicas colombianas, cómo contribuir a los procesos de formación musical del instrumento y enriquecer una propuesta de puesta en escena.

## Objetivos específicos

- Hacer un rastreo del repertorio musical utilizado actualmente para la enseñanza de la viola en el Valle de Aburrá.
- Explorar el repertorio de compositores colombianos para viola.
- Proponer un material con base en algunos ritmos y melodías tradicionales colombianas para el estudio de la viola, que facilite el acercamiento de los estudiantes de viola a la interpretación del instrumento y a algunas de las músicas tradicionales de Colombia.
- Construir una propuesta de puesta en escena que evidencie cómo ha sido enriquecida a partir de los tránsitos realizados.

## ESTADO DEL ARTE

### Breve perspectiva histórica de la enseñanza y práctica de la viola.

Para enriquecer una propuesta de puesta en escena y contribuir a los procesos de formación musical de la viola es importante comprender la perspectiva histórica de la enseñanza y práctica del instrumento, y posteriormente ubicarnos en el contexto local de las instituciones de formación del Valle de Aburrá.

La viola no ha tenido un papel protagónico a lo largo de la historia. Pablo García hace alusión cuando menciona que:

*“la viola asumía un papel puramente acompañante, como en el caso de los concerti grossi de Corelli y Vivaldi o, peor aún, era totalmente excluida de ciertas agrupaciones camerísticas como era el caso de las sonatas a trío”.* (García Torrelles, 2005, pág. 20).

Debido a que el violín permitía mayor destreza técnica que la viola, se privilegiaba la participación musical del violín. Así lo menciona María Vdóvina:

*“Los violines eran instrumentos más cómodos para la interpretación y los efectos que se usaban (glissandi, pizzicati, el correr de los dedos, la variedad de las articulaciones) eran más brillantes y más fáciles de tocar en el violín que en la viola”.* (Vdóvina, 2006, pág. 36)

El violín ha tenido predilección respecto a la viola por parte de intérpretes, compositores y oyentes, siendo evidente en la cantidad de repertorio técnico y musical existente para el instrumento (violín) desde el siglo XVII al XIX. La viola ha estado vinculada a las prácticas de estudio del violín, debido a su desarrollo técnico, que permitía mayor virtuosismo, y a la proliferación de repertorio y estudios escritos para este último; los métodos de estudio y obras compuestas para el

violín se transcriben para ser tocados en la viola y son enseñadas por violinistas, siendo común esta práctica en la actualidad. Si bien hay algunos métodos que han sido creados para la viola, no es muy frecuente su uso. El Dr. Luis Magin define dos factores de esta práctica:

*“El primero es que la mayor parte de los violinistas desconocía la obra didáctica violística y los métodos específicos para el instrumento; en segundo lugar, se mantenía la idea de que la viola debía ser tocada exactamente igual que el violín, una concepción dada por el uso del material didáctico violinístico clásico”.* (Magin, 2012, pág. 47)

Continúa mencionando Luis Magin, que es solo en la segunda mitad del siglo XIX que se registra la primera cátedra de viola en el Conservatorio de Bruselas y aporta que:

*“Esta circunstancia impide hablar de una escuela pedagógica violística antigua, con su propia metodología desarrollada, que tenga en cuenta las características sonoras del instrumento, su rol dentro de la familia de cuerda y las particularidades técnicas específicas que la diferencian del violín”.* (Magin, 2012, pág.25)

El siglo XX es importante para el posicionamiento de la viola en los grandes escenarios del mundo; de este periodo proviene gran cantidad de obras de concierto y materiales pedagógicos para la viola, también tratados y escritos sobre el instrumento y sus particularidades sonoras, expresivas y técnicas. En gran medida estos aportes se generan por un grupo de intérpretes, maestros y compositores que se denomina como *“Los cinco grandes de la viola”*:

*“...formado por Maurice Vieux, Vadim Borissovsky, Paul Hindemith, Lionel Tertis y William Primrose, han dedicado su vida a elevar el prestigio del instrumento difundiendo por todo el mundo las enormes posibilidades tímbricas y la belleza de su sonido singular*

*que se amoldan perfectamente a los cánones de la música contemporánea.”* (García Torrelles, 2005, pág. 24)

Este grupo contribuye a que a partir del siglo XX se inicie una participación más activa de la viola como instrumento solista, ampliando el repertorio del instrumento, inspirando a compositores para que le escriban y dediquen obras y realizando una importante labor pedagógica, convirtiéndose en referentes para futuros violistas.

Al realizar un rastreo en algunas instituciones musicales en nuestro medio, con el fin de indagar los métodos de estudio y repertorio que se usan, se encuentra que la perspectiva de la interpretación y enseñanza del instrumento, también ha estado inmersa en las transformaciones anteriormente descritas: desde un papel secundario; donde se utilizaban los métodos y repertorios del violín, hasta un posicionamiento como instrumento con sus propios métodos y repertorios. Este rastreo se realizó mediante entrevistas a algunos profesores y estudiantes de viola<sup>1</sup>, visitando las siguientes instituciones: escuela de música Belén parque biblioteca, escuela de música El Limonar, escuela de música Alfonso López, escuela de música de Bello, Instituto musical Diego Echavarría Misas, Colegio Montessori, Departamento de música de la facultad de artes de la Universidad de Antioquia, Departamento de Música de la Universidad EAFIT y Orquesta Sinfónica de Antioquia.

---

<sup>1</sup> Profesores entrevistados: Sandra Liliana Arango Calderón (universidad Nacional de Colombia- profesora invitada al primer encuentro de violas de la universidad Eafit “Viva la viola” octubre de 2015), Harlen Cano (colegio Diego Echavarría Misas) febrero 2016, Juliana Ruiz (red de escuelas de música de Medellín) marzo 2016, Diana Hincapié (red de escuelas de música de Medellín) marzo 2016, Jasón Montoya (escuela de música de Bello) marzo 2016, Lucas Acevedo (Colegio Montessori) noviembre 2015, Cristian Duque (Colegio Montessori) febrero 2016. Me incluyo como profesor de la orquesta sinfónica de Antioquia.

Estudiantes entrevistados: Andrea Gómez-abril 2016-, Laura Espinosa-febrero 2016- (universidad Eafit). Juan Pablo Andraus, Sebastián Amado, Mateo Peláez, Santiago Serna -febrero 2016- (Universidad de Antioquia). Samuel González Serna (Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango).

Como resultado, se encuentra que dos libros de iniciación son comunes en las instituciones visitadas. El primero, es el método “*All for strings de Anderson, Gerald E./Frost, Robert S*” que consiste en estudios progresivos, iniciando desde las cuerdas al aire; contiene canciones y ejercicios a varias voces. Y el segundo, son los métodos de “*Suzuki*” creados por Shinichi Suzuki, violinista, educador. Este método, contiene recopilaciones de obras musicales en varios tomos: “*contempla música de arte occidental, entre el Barroco y el Romanticismo*”. (Jaramillo, 2004, pág. 46)

También resultaron muy comunes los métodos del violín transcritos para la viola, por ejemplo:

- Wohlfahrt, F. sixty studies for the violín transcribed and edited by Joseph Vieland
- Kayser, Heinrich Ernst - 36 Elementary and Progressive Studies, Op 20 - Viola - edited by Joseph Vieland
- Flesch, Carl - Scale System - Viola - arranged by Charlotte Karman - Carl Fischer Edition
- Sevcik, Otakar - School of Bowing Technique Op 2 Part 1 For Viola Arranged by Tertis Published by Bosworth & Co
- Schradieck - School of Viola Technics Edited by Pagels
- Kreutzer, Rodolphe - 42 Studies - Viola solo - transcribed by L Pagels

En la tabla 1, se relaciona el uso que se le da a los métodos para violín transcritos a viola en las instituciones visitadas.

Tabla 1

Rastreo de bibliografía utilizada para la enseñanza de la viola en algunas instituciones del Valle de Aburrá										
Información del texto		Instituciones visitadas periodo 2016 marzo-mayo								
Método de estudio Violín	Trascripción a viola:	Escuela de música Belén parque biblioteca	Escuela de música El Limonar	Escuela de música Alfonso López	Escuela de música de Bello	Instituto musical Diego Echavarría Misas	Colegio Montessori	Departamento de música de la Universidad de Antioquia	Departamento de Música de la Universidad EAFIT	Orquesta Sinfónica de Antioquia
Wohlfahrt, F. sixty studies for the violín	Joseph Vieland	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	No se usa	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Kayser, Heinrich Ernst - 36 Elementary and Progressive Studies, Op 20	Joseph Vieland	Frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Flesch, Carl - Scale System	Charlotte Karman	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente
Sevcik, Otakar - School of Bowing Technique Op 2 Part 1	Lionel Tertis	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Schradieck - School of Violín Technics	Louis Pagels	Poco frecuente	Frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Kreutzer, Rodolphe - 42 Studies - Violín solo	Louis Pagels	Frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente	Frecuente

Otros métodos de estudio que han sido escritos originalmente para la viola, también se mencionan durante el rastreo. En la tabla 2, se relaciona la frecuencia con que son usados estos métodos en las instituciones visitadas:

- Sitt, Hans - 15 Etudes From Op 116
- Campagnoli, Bartolomeo - 41 Caprices Op 22 for Viola
- Hoffmeister, Franz Anton - Studies for Viola
- Volmer, Berta - Bratschenschule.
- Ellen Rose – Extreme viola

Tabla 2

Rastreo de bibliografía utilizada para la enseñanza de la viola en algunas instituciones del Valle de Aburrá										
Información del texto		Instituciones visitadas periodo 2016 marzo-mayo								
Método de estudio Viola	Compositor	Escuela de música Belén parque biblioteca	Escuela de música El Limonar	Escuela de música Alfonso López	Escuela de música de Bello	Instituto musical Diego Echavarría Misas	Colegio Montessori	Departamento de música de la Universidad de Antioquia	Departamento de Música de la Universidad EAFIT	Orquesta Sinfónica de Antioquia
15 Etudes From Op 116	Sitt, Hans	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente
41 Caprices Op 22 for Viola	Campagnoli , Bartolomeo	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente
Studies for Viola	Hoffmeister, Franz Anton	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente

Bratschenschule	Volmer, Berta	Poco frecuente	Poco frecuente	Poco frecuente	No se usa	Poco frecuente	Poco frecuente	Frecuente	Frecuente	Poco frecuente
Extreme viola	Ellen Rose	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	No se usa	Frecuente	No se usa

El rastreo también arrojó resultados con lo referente al repertorio que es enseñado por los profesores de viola e interpretado por los estudiantes (conciertos, sonatas, piezas):

- Telemann, G. Ph. Concierto para viola en Sol mayor
- Casadesus H. Concierto para viola en el estilo de Handel
- Acolay F. Concierto para violín (transcripción)
- Bach, J. S. Seis Suites de violonchelo transcritas a viola
- Bach J.C. concierto en Do menor
- Bach, J. S. Sonata N°1 para viola da gamba
- Stamitz, C. concierto para viola en Re mayor
- Hoffmeister, F. concierto para viola en Re mayor
- Vanhal, J. B. conciertos para viola en Do mayor y en Fa mayor
- Bloch E. Suite para viola y piano
- Hindemith P. Trauermusik
- Mozart, W. sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín y viola
- Mendelssohn, F. Sonata para viola y piano
- Schumann, R. Märchenbilder op. 131 para viola y piano
- Glinka, M. Sonata inacabada en Re menor para viola y piano
- Kodaly Z. Adagio
- Weber, C. M. Andante y rondo a la húngara.
- Vieuxtemps, H. Elegía op. 30
- Hummel, J. Sonata en Mi bemol mayor para viola y piano
- Hindemith P. Sonata para viola sola. Op. 25 N.1
- Hummel, J. Fantasía
- Schubert, F. Sonata Arpeggione

Es así, como se puede evidenciar, que la totalidad de métodos y obras que se enseñan para el estudio de la viola en el Valle de Aburrá, corresponden a materiales de compositores europeos y norteamericanos, denominadas en su conjunto en este proyecto como las músicas tradicionales del instrumento.

Con el propósito de enriquecer una propuesta de puesta en escena, también es necesario realizar una exploración de las obras de compositores colombianos escritas para el instrumento. Al realizar una búsqueda en el centro de documentación de la facultad de artes de la Universidad de Antioquia y en la biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT, únicamente se encontraron dos obras<sup>2</sup>:

- Víctor Agudelo; Cachacosteño, viola y piano.
- Carlos Posada Amador; Seis variaciones sobre “Estrellita” de M. M. Ponce, violín y viola.

Es evidente la escasez de obras de compositores colombianos para viola en estas instituciones. Por medio de entrevistas y rastreo en la web, se realizó otra búsqueda que se enfocó en obras para viola sola o en formato de dúo con cualquier otro instrumento. En una entrevista realizada a la maestra Marcela Ospina; profesora de viola de la Universidad de Antioquia y violista de la orquesta filarmónica de Medellín, compartió información sobre las obras que ella ha encontrado e interpretado a lo largo de su trayectoria.

En la tabla 3, se encuentra la información reunida a la fecha. En algunas se precisa el año en que fue compuesta la obra y la ubicación de acceso a las partituras.

---

<sup>2</sup> Visita realizada en el mes de agosto del año 2015

Tabla 3

Rastreo de obras para viola de compositores colombianos				
Compositor	Nombre de la composición	Año	Formato	Ubicación
Rodolfo Acosta	Playas	2005	Viola sola	Contacto con el autor: r3a4r@yahoo.com
Juan Pablo Carreño	Ciudad vacía	2006	Viola sola	Contacto con el autor: juan.carreno@fiu.edu
Johann Hassler	Fantasia	1993	Viola sola	Contacto con el autor: johann.hasler@udea.edu.co
Mauricio Nasi	Phonotryptikhos op 81.	2000	Viola sola	
Carolina Noguera	Elegia Errante	2009	Viola sola	Contacto con autor: carolinanoguerapalau@yahoo.com
Blas Emilio Atehortua	Cinco piezas románticas op 85.	1979	Viola y piano	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Luis Carlos Figueroa	Colombianas #3	1976	Viola y piano	Biblioteca Universidad EAFIT. Sala patrimonial
Roberto Pineda	Sonata	1956	Viola y piano	
Roberto Pineda	Sonata #2		Viola y piano	
Roberto Pineda	Suite	1958	Viola y piano	
Alvaro Ramirez Sierra	Fantasia	1965	Viola y piano	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Marco Aurelio Vanegas	Sonata	1963-64	Viola y piano	
Guillermo Uribe Holguín	Sonata op 24.		Viola y piano	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Diego Vega	Nocturno	2007	Viola y piano	Contacto con autor: vega.diego@javeriana.edu.co

Victor Agudelo	Cachacosteño		Viola y piano	Biblioteca Universidad EAFIT.
Luis Carlos Figueroa	Romanza		Viola y guitarra	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Juan Carlos Marulanda	Dos piezas	1989	Viola y guitarra	
Jaime Alberto Romero	Delirio y Fuga		Viola y guitarra	Contacto con el autor: jaimearomero@yahoo.com
Jaime Alberto Romero	Embrujo de luna		Viola y guitarra	Contacto con el autor: jaimearomero@yahoo.com
Jaime Alberto Romero	Sangre latina (bolero)		Viola y guitarra	Contacto con el autor: jaimearomero@yahoo.com
Jaime Alberto Romero	El popocho (bambuco)		Viola y guitarra	Contacto con el autor: jaimearomero@yahoo.com
Blas Emilio Atehortua	Dúo para violín y viola Op. 133.	1985	Viola y violín	
Blas Emilio Atehortua	Suite op. 177.	1993	Viola y violín	
Mauricio Nasi	Ricercare Variato op 84.		Viola y violín	
Guillermo Uribe Holguín	Escena Cómica		Viola y violín	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Carlos Posada Amador	Seis variaciones sobre "Estrellita" de M.M. Ponce	1953	Viola y violín	Centro de documentación, facultad de artes Universidad de Antioquia
German Borda	Microestructura No 1.		Viola y cello	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Juan Pablo Carreño	Doble	2004	Viola y cello	Contacto con el autor: juan.carreno@fiu.edu
Jaqueline Nova	Scherzo	1964	Viola y cello	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.

Rodolfo Acosta	Archipiélagos de la esperanza	2003	Viola y cello	Biblioteca Universidad Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical.
Catalina Peralta	Recitativo III para Viola y violoncello con procesamiento en vivo		Viola y cello	Contacto con autor: cperalta@uniandes.edu.co
Johann Hassler	Variaciones sobre un nombre	2009	Viola amplificada y electrónica en vivo	Contacto con el autor: johann.hasler@udea.edu.co

La inclusión de repertorio escrito de compositores colombianos para la viola es muy escasa en nuestros escenarios. Como excepción a esto, vale resaltar, que, dentro de algunos espacios universitarios, se interpreta una obra colombiana en el recital de grado, sobre todo para cumplir con el requisito que normalmente incluye la normativa de estas instancias.

### **Antecedentes de materiales pedagógicos con elementos de músicas tradicionales.**

Con el propósito de contribuir a los procesos de formación del instrumento desde un tránsito entre el repertorio tradicional de la viola y las músicas colombianas, se propone tomar algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia para construir un material que facilite el acercamiento de los estudiantes de viola a nuestras músicas, y que al mismo tiempo desarrolle los aspectos técnicos básicos e iniciales necesarios para su interpretación. Es así entonces, que, para la construcción de este material, no solo es necesario indagar sobre la perspectiva histórica y actual de su enseñanza y práctica en nuestro medio, sino también, sobre diferentes acercamientos que se

hayan realizado en otros instrumentos con esta característica: el uso de materiales provenientes de las músicas tradicionales en métodos de interpretación instrumental.

Por medio de conversaciones personales e intercambio de correos electrónicos con algunos maestros del área de música de la facultad de artes de la Universidad de Antioquia, se reunió una cantidad importante de información al respecto<sup>3</sup>, que posteriormente se complementó con un rastreo bibliográfico y en la web.

A la pregunta: ¿Podría por favor brindar alguna información sobre materiales, métodos o reunión de obras para el estudio e interpretación de un instrumento musical (puede ser cualquiera) que esté basado en músicas tradicionales (puede ser de cualquier país)? se reunieron los siguientes datos:

- Bela Bartok. Microkosmos, Ciclo de 85 piezas cortas para piano.
- Robert Schumann. Álbum para la juventud op. 68. colección de 43 obras cortas
- Dmitri Kavalevsky, Compuso diferentes obras pedagógicas para varios instrumentos.
- PROKOFIEV - Piezas para Niños Op.65, 12 piezas para piano.
- J. S. Bach: Seis pequeños preludios.
- Anna Magdalena Bach: “El Pequeño libro”.
- Alberto Ginastera. Danzas argentinas para los niños
- Luis Antonio Escobar, Bambuquerías y Pequeños Preludios.

---

<sup>3</sup> Maestros entrevistados:

Maestro pianista Esteban Bravo el día 7 de junio de 2016, conversación personal.

Maestro Juan Ochoa el día 7 de junio de 2016, conversación personal.

Maestro Alejandro Tobón el día 9 de junio de 2016, intercambio de correo electrónico.

- Ruth Marulanda: 2 tomos de estudios para piano.
- Jesús “chucho” Rey: De negros y blancos en blancas y negras” para piano.
- Cuaderno de ejercicios para clarinete, “” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2002)<sup>4</sup>
- Trabajos compilatorios: cartillas de iniciación musical ministerio de cultura.
- El “Violín paso a paso con el método feliz”, método de las maestras Haydeé Marín Álvarez y Poliana Doncheva Vasileva.
- El Violonchelo y la Música Colombiana, método del maestro Ludmil Vassilev<sup>5</sup>.

Es así, como se evidencia que la propuesta de un material que facilite el acercamiento de los estudiantes de viola a la interpretación del instrumento y a algunas de las músicas tradicionales de Colombia resulta novedosa y pertinente.

---

<sup>4</sup> Para realizar este método, el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia, reunió un grupo de clarinetistas con el propósito de elaborar una publicación que: *“busca proporcionar a las bandas de vientos del país y a los instrumentistas en general, un material musical elemental ajustado a sus necesidades formativas y, a la vez, suministrar un repertorio básico diverso y lleno de interés para aquellos que se inician en el aprendizaje del Clarinete”*. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2002).

<sup>5</sup> Este método se encuentra disponible en la plataforma *-Aprende en línea-* de la Universidad de Antioquia, el objetivo del autor es *“Sistematizar y elaborar un método de enseñanza y aprendizaje de Violonchelo basado solo en música colombiana”*. Tomado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/course/view.php?id=896>, el 15 de junio de 2016

## MARCO TEÓRICO

Para poder enriquecer una propuesta de puesta en escena y contribuir a los procesos de formación musical de la viola, desde un tránsito entre los repertorios tradicionales del instrumento y las músicas colombianas, es necesario delimitar y definir el concepto de apropiación en el contexto de este trabajo:

*“La apropiación es un don que el espíritu humano le otorga a las cosas. Las cosas existen para ser apropiadas y la apropiación es una actividad del espíritu, un acto por el cual el espíritu se da su esfera de objetividad. Es decir, la apropiación es la forma como el sujeto se vincula con la realidad”.* (Neüman, 2008, pág. 81)

La música de compositores colombianos para viola, está disponible como un material que puede ser objeto de interés por parte del intérprete, para ser apropiada y llevada a diferentes propuestas de puesta en escena. Esto por lo general, debe ser por voluntad propia, teniendo en cuenta que la academia no muestra un interés claro en estas obras. La apropiación es una decisión personal, de hacer nuestra una cosa y así vincular el quehacer artístico con las realidades circundantes.

Menciona la misma autora: *“apropiarse precisa que lo apropiado sea ajeno. No se apropia lo propio”* (Neüman, 2008, pág. 90).

En nuestro medio, la formación del violista está centrada en una relación continua con la música de compositores norteamericanos y europeos, y es así como institucionalmente el intérprete se apropia de dichas músicas. En contraste, el repertorio que menos conoce, es precisamente el de las obras de los compositores colombianos. Es importante entonces, que el violista colombiano

estudie, observe, aprenda este repertorio para que se apropie y pueda enriquecer diversas propuestas de puesta en escena que se encuentren vinculadas con nuestras realidades creativas.

*“La música, como una creación eminentemente humana, refleja las particularidades de las comunidades en cuyo seno nace. En los procesos de desplazamiento de dichas comunidades, las melodías viajan haciendo parte de las herencias inmateriales que, con el paso del tiempo, se convierten en tradición e identifican, como una huella digital, a todos aquellos a quienes pertenecen”* (Bastidas España, 2014, pág. 27).

Por otra parte, el estudio de las músicas tradicionales de Colombia, actualmente es poco común o inexistente en la formación musical del intérprete de viola. A partir de la anterior cita de José Bastidas, se evidencia que es entonces necesario construir un material para el estudio del instrumento que permita realizar un primer acercamiento, una primera apropiación desde la interpretación de estas músicas, e incorporarlas dentro del repertorio para que pueda ser compartido en escena por el violista en su fase de iniciación. Este material, permite un tránsito que enriquecería al instrumento con los ritmos, armonías y melodías tradicionales de Colombia; permeándose estas músicas tradicionales con las sonoridades de la viola y a la vez la interpretación del instrumento con las músicas tradicionales colombianas. Para delimitar y definir las músicas tradicionales colombianas es importante entonces comprender el concepto de tradición como:

*“...aquello que nos permite hilar la relación entre continuidad y cambio, entre el individuo y la sociedad, esto es, la relación entre lo que somos por virtud de nacer en un espacio y un tiempo determinados y la manera como queremos crear y transformar a partir de ellos. En este sentido, las expresiones artísticas que tienen un pasado histórico (de alguna*

*manera todas lo tienen) nos proveen un medio para dinamizar la relación entre pasado, presente y futuro, y entre el individuo y la sociedad a través de la manipulación creativa de los símbolos. La continuidad de una tradición reside en gran parte en que se pueda generar un proceso transformador desde su propio centro. (Ochoa, 1997, pág. 35)*

Esta propuesta parte de la anterior definición como punto de partida para entender lo que se denomina como músicas tradicionales colombianas dentro de este trabajo; aquellas músicas que hilan la relación entre nuestro pasado musical y nuestras realidades actuales, músicas que han sido transmitidas oralmente en nuestro entorno geográfico y social. Pasillos, cumbias, porros, bambucos, currulaos, entre otros, son algunos de los ritmos que se toman como base para construir el material de iniciación propuesto. Es pertinente aclarar que esta selección no es excluyente de otros ritmos, ni tampoco busca delimitar tajantemente lo que se pueda o no considerar como músicas tradicionales colombianas; sin embargo, para el propósito y los alcances de este trabajo se considera suficiente.

Encontramos entonces, que para poder entender el termino músicas tradicionales colombianas, también es importante definir y delimitar lo que se entiende como transmisión; y es que ésta “...es un mecanismo que permite atravesar el tiempo, uniendo un antes con un después” (Montoya Santamaría, 2010, pág. 108). Adicionalmente encontramos que “transmitir no es transferir (una cosa de un punto a otro). Es reinventar, por lo tanto alterar”. (ibidem, pág 109).

El material propuesto es alternativo, ya que pretende convivir en los mismos espacios con los materiales europeos y norteamericanos con los que tradicionalmente se enseña a interpretar la viola, siendo importante aclarar que además se nutre de la oralidad que pervive en las mismas

músicas tradicionales sobre las que está construido. Complementando esta idea se puede hacer referencia a Andrés Samper quien dice que:

*“El ingreso de otros saberes a la academia implica la posibilidad de generar proyectos artísticos emergentes en el contexto contemporáneo, que desde la resignificación de la tradición planteen nuevas miradas sobre el arte y sobre la música. Es, al mismo tiempo, una posibilidad para construir epistemes musicales alternativas, que recuperen la oralidad, lo ritual, lo sagrado, lo holístico, el valor del cuerpo y de los sentidos, la intuición y el sentido colectivo de la experiencia musical, entre otros aspectos”.* (Samper Arbeláez, 2011, pág. 302).

El material propuesto entonces, no solo quiere incluir algunas melodías y ritmos tradicionales en una partitura y transmitirlos de la manera en la que habitualmente se enseña en el instrumento; sino también, quiere hacer uso de estas epistemes musicales alternativas -que habitan las músicas tradicionales- como estrategias que apoyen y nutran tanto la iniciación instrumental como el acercamiento a las tradiciones colombianas.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, este trabajo busca contribuir a los procesos de formación musical de la viola y enriquecer una propuesta de puesta en escena desde el tránsito realizado entre el repertorio tradicional del instrumento y las músicas colombianas – término que incluye tanto las músicas tradicionales del instrumento, las músicas escritas por compositores colombianos, como algunos ritmos y melodías tradicionales colombianas-. Inevitablemente, este tránsito se ha realizado también desde las experiencias personales como intérprete y profesor de viola, y es en este sentido donde es importante hablar del concepto de la autorreferencialidad como otra herramienta de construcción de esta propuesta.

Teresa Choperena Armendáriz menciona sobre la autorreferencia desde la poesía diciendo: *“la autorreferencia no consiste propiamente en emplear el poema como confesión, sino en hacer de la experiencia vital, tema literario”* (Choperena Armendáriz, 2013, pág. 95). En este caso, mi experiencia como intérprete y profesor de viola se ha constituido como fuente de inspiración, motivación, información y corroboración de varias de las exploraciones realizadas en la construcción de esta propuesta.

## METODOLOGÍA

Este trabajo se ha construido de modo autorreferencial: primero desde mis antecedentes como estudiante, intérprete y docente de viola, y después partiendo de un registro escrito, fotográfico y de video de las actividades realizadas durante el transcurso de la maestría. Es por esto que la metodología utilizada es autoetnográfica; entendida como la *“investigación, escritura y método que vincula lo autobiográfico y personal con lo cultural y lo social”* (Denzin, Lincoln, & Molina Zavalía, 2015, pág. 265). Es así como presento unas memorias divididas en dos momentos, donde se describen los antecedentes y recorridos exploratorios que conllevaron al desarrollo de los objetivos planteados.

### **Momento I “Mí relación con la viola y el interés por los compositores colombianos”.**

Como antecedente del interés por el repertorio escrito de los compositores colombianos, y como ejemplo autoetnográfico del estado del arte descrito en esta misma propuesta, considero importante ilustrar brevemente mi recorrido como estudiante e intérprete de viola; que antes de la realización de esta maestría, estuvo centrado principalmente en el estudio, montaje y presentación de repertorios escritos por compositores europeos y norteamericanos

#### **Recorrido como violista.**

Mi formación como violista inició en la red de escuelas y bandas de música del municipio de Medellín (2001-2003) y estuvo guiada por el método de violín de F. Wohlfahrt (transcrito a viola). También tuvo una gran importancia la audición de las 6 suites para violonchelo del compositor J. S. Bach transcritas para viola. Durante mis estudios de pregrado en música en la

Universidad de Antioquia (2003-2009) preparé los 42 estudios de Rodolphe Kreutzer transcritos para viola por Louis Pagels y estudié escalas bajo el método del violinista-pedagogo Carl Flesch, transcritos para viola por Charlotte Karman. En cuanto a las obras, interpreté el concierto al estilo de Handel (H. Casadesus), concierto en do menor de J.C. Bach, sonata Arpeggione (F. Schubert), sonata en Mi bemol mayor para viola y piano (J. Hummel), concierto en re mayor (C. Stamitz), sonata No 1 en sol menor (J. S. Bach), concierto en re mayor (F. Hoffmeister), Andante y rondo a la húngara C. M. Weber, sonata para viola sola. Op. 25 N.1 (P. Hindemith), concierto para viola (W. Walton), y las suites 1, 2, 3 y 5 para violonchelo (transcritas para viola) de J. S. Bach, y “Después de todo” G. Tapias<sup>6</sup>.

Después de graduarme del pregrado, estudié por cuenta propia las 6 suites de J. S. Bach, las 3 sonatas para viola da gamba de J. S. Bach, el concierto Brandemburgo No 6 para 2 violas de J. S. Bach, la sonata en si bemol de H. Vieuxtemps, el concierto “Der Schwanendreher” de P. Hindemith y la sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín y viola de W. Mozart.

En cuanto a mis interpretaciones en público, presenté la mayoría de sonatas y piezas de cámara anteriormente nombradas en recitales de diferentes auditorios de Medellín (Cámara de Comercio, Suramericana, Auditorio Gerardo Molina -Universidad Nacional sede Medellín-, Harold Martina-Universidad de Antioquia-). Las 6 suites de Bach fueron compartidas en un recital en el auditorio del museo universitario (Universidad de Antioquia). También interpreté el concierto en do menor de J. C. Bach, acompañado de la Orquesta Sinfónica Joven de Colombia y el concierto de W. Walton con la Orquesta Filarmónica de Cali. La totalidad de los métodos y la mayoría de

---

<sup>6</sup> Composición propia para viola y piano (2009)

obras que estudié e interpreté en el pregrado, corresponden a obras de compositores europeos, y es precisamente estos métodos y obras, las que enseñé en mi ejercicio como profesor de viola.

Adicionalmente, mi trabajo como violista en la orquesta sinfónica EAFIT (2005-2015) estuvo enfocado en gran medida a interpretar obras sinfónicas de los maestros europeos y norteamericanos; en ocasiones, la Orquesta Sinfónica EAFIT incluía dentro de su repertorio arreglos de músicas tradicionales colombianas u obras de compositores nacionales. También tuve la oportunidad de participar con grupos de música de cámara en festivales de música andina tradicional colombiana: en Hato Viejo Cotrafa 2006, 2011 y 2013 (Bello, Antioquia), y el Festival Mono Núñez 2007 (Ginebra-Valle del Cauca). En ambas circunstancias el papel de la viola era en gran parte de acompañamiento armónico y rítmico. Es a partir del año 2012, que me acerqué a la música tradicional de una manera informal en los corredores de la Universidad de Antioquia; especialmente a la andina, desde un papel melódico en la viola, en compañía de instrumentos como tiple, guitarra y bandola.

Por otro lado, el interés de incluir en mi repertorio obras de compositores colombianos surgió desde una decisión propia por explorar y apropiarme de dicho material, conocer las propuestas que han hecho los compositores y poder divulgar estas obras.

### **Exploraciones realizadas en la maestría con algunas obras de compositores colombianos para viola.**

Con el objetivo de indagar en el repertorio escrito de compositores colombianos para viola, planteé una dinámica exploratoria de interpretación con la obra de Carlos Posada Amador, compuesta para dúo de violín y viola: Seis variaciones sobre “Estrellita” de M. M. Ponce. Esta obra está basada en la canción popular “Estrellita” del mexicano Manuel María Ponce. El compositor

colombiano –Carlos Posada Amador- toma el tema de la canción y lo desarrolla en seis variaciones, utilizando técnicas de arco, pizzicatos, dobles cuerdas en ambos instrumentos (violín y viola).

Primero exploré el tema de la obra basado en la canción “Estrellita”; interpreté -en la viola- la línea del violín, que corresponde a la melodía, y seguidamente interpreté la línea de la viola, que es un acompañamiento. Posteriormente, busqué la canción popular original en internet para familiarizarme con ella y relacionarme con la letra. Seguidamente, interpreté la melodía de la canción que corresponde al “Tema” de la obra de Posada, con músicos de la Universidad de Antioquia y de la Orquesta Sinfónica EAFIT. De estas exploraciones registré en video los siguientes dúos instrumentales: viola-violín, viola-flauta, viola-bandola, viola-viola, viola-cello, viola-oboe, viola-corno y viola-trombón bajo. Este material se editó en el programa Audacity, recortando frases de las diferentes interpretaciones con cada instrumentista, y desde ahí se realizó un collage sonoro del tema de la obra<sup>7</sup>, con la idea de dejar un registro de la socialización realizada de este fragmento de la obra, exploración que despertó interés entre varios de los músicos participantes.

Para la puesta en escena de la obra, imaginé un encuentro entre los compositores Carlos Posada Amador y Manuel María Ponce, desde la lectura de sus biografías. Desde este supuesto, concebí que su interpretación estuviera acompañada simultáneamente de la lectura de un cuento

---

<sup>7</sup> Collage del Tema “Seis variaciones sobre “Estrellita” de M. M. Ponce” del compositor Carlos Posada Amador, realizado por Gustavo Tapias en la viola y la colaboración de:

William Humberto Posada-Bandola; Juan Pablo Andraus, Lucas Garcés, Mateo Peláez-Viola; Cristina Rodas, Walter Ramírez-Violín; Diana Pineda-Flauta, Sergio González-Violonchelo; Willington Ospina-Oboe, Stiven Gaviria-Corno y David Arboleda-Trombón bajo.

Registro disponible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?Carlos%20>

realizado en colaboración con la escritora y comunicadora social Luisa Fernanda Betancur, donde se narran esos vínculos imaginados entre ambos compositores:

## **ESTRELLITA**

*Colaboración entre: Luisa Fernanda Betancur y Gustavo Tapias*

*El reloj de la catedral marcaba las cuatro de la tarde de un frío día de 1930 en París. Los pasillos de la Escuela Normal de Música exhalaban una cierta sensación a bohemia, una mezcla de sonidos inquietantes, estudios, conciertos, sonatas, pequeñas melodías de compositores novatos que un día serían los mejores maestros; entre ellos Carlos Posada Amador un joven colombiano de 22 años, quien había llegado a París tres años atrás, cargado de sueños, con su maleta a medio llenar, para poder meter en ella nuevos conocimientos. Carlos caminaba distraído entre aquel escenario, descrito, cuando una melodía sublime, logró alcanzarlo entre el ruido.*

*“Estrellita del lejano cielo,*

*que miras mi dolor,*

*que sabes mi sufrir,*

*baja y dime si me quiere un poco*

*porque yo no puedo sin su amor vivir.”*

*Cruzó a la izquierda, luego hacia el fondo, absorto por tal melodía, la nostalgia lo invadía y no podía más que recordar sus pocos grandes amores, entre ellos su padre Lisandro Posada y su*

*madre Alicia Amador. Extrañaba tanto Colombia... De repente, se encontró situado ante un piano, ¡esa!, ¡esa era la fuente del sonido que tanto lo había conmovido!*

*Sentado aun susurrando la letra se encontraba un hombre, Carlos lo reconoció enseguida. Estudiaba con el maestro Paul Dukas, igual que él, tenía 34 años y una larga experiencia, oriundo de Zacateca, se mudó a México con apenas 14 años para estudiar música en el conservatorio, vivió posteriormente unas temporadas en Italia y la Habana, y ese día, en ese instante específico, inundaba los pasillos de la Normal de Música de París con una melodía de sus años de romance en Italia. Manuel no pensaba en sus padres Felipe Ponce y María Cuellar, ni tampoco en sus raíces mexicanas, aunque más tarde esta obra se convertiría casi en un himno nacional. Manuel solo podía imaginar los labios pequeños de Madame Nina Cochitz, labios que exhalaban un milagro cada vez que Nina cantaba, a ella, a su dulzura, a su belleza, estaba dedicada aquella melodía que Manuel había escrito en 1912 y que ahora Carlos escuchaba con tanta atención.*

*“Tú eres estrella, mi faro de amor,*

*tú sabes que pronto he de morir.*

*Baja y dime si me quiere un poco*

*porque yo no puedo sin su amor vivir”.*

*La melodía termina, y el joven Carlos se retira, antes de que Manuel se percate de su presencia. Si hablaron o no luego de aquella experiencia, nadie lo sabe, lo que sí se puede asegurar es que en el alma de Carlos quedó impregnada aquella melodía.*

*En 1933 tanto Carlos Posada como Manuel Ponce, regresaron a sus países de origen, a compartir los conocimientos adquiridos con sus coterráneos. Carlos ejerció como Director de la Escuela de Música de Bellas Artes y formó la sociedad de Amigos del Arte. En 1942 tal vez influenciado por aquella melodía mexicana que escuchó en París se traslada a México y se dedica a la composición y la enseñanza. Manuel es nombrado Director de la Escuela Nacional de Música en México en 1945 y muere en 1948. Si su último pensamiento fue aquella estrella que guardaba el secreto de su amor, nadie lo sabe, como tampoco se sabe si aquellos dos compositores unidos por un instante sublime de música en París, se reencontraron de nuevo en México, lo que sí se sabe es que en 1963, aquella melodía que aún causaba estragos en el pensamiento de Carlos Posada Amador se materializó de nuevo a través de la obra “Variaciones de Estrellita” que su compositor, probablemente recordó en su lecho de muerte en México, en 1993.*

En ese momento fue imposible encontrar un violinista que estuviera dispuesto a presentar la obra completa; decidí entonces seguir con la dinámica de compartir la obra con varios músicos. La idea era interpretar el tema y una variación con un violinista diferente. Conservé la grabación de la primera variación; que no fue interpretada por un dúo de violín y viola, si no de flauta y viola, debido a que ésta había iniciado la propuesta de colaboración musical y había sido el primer impulso al ejercicio de collage sonoro. El proceso de montaje se realizó con los siguientes intérpretes:

**Tema y variación No 1:** Diana Pineda - flauta traversa (línea del violín), Gustavo Tapias – viola.

**Tema y variación No 2:** Cristina Rodas – violín, Gustavo Tapias – viola.

**Tema y variación No 3:** Walter Ramírez – violín, Gustavo Tapias – viola.

**Tema y variación No 4:** Felipe Caro – violín, Gustavo Tapias – viola.

**Tema y variación No 5:** Wilfer Vanegas - violín y Gustavo Tapias - viola.

**Tema y variación No 6:** Daniela Trujillo - violín y Gustavo Tapias - viola,

En cada uno de los montajes, contextualicé a los músicos invitados sobre el compositor y su música. Con esta dinámica, considero que logré despertar un interés y curiosidad por la obra, que en algunos casos era desconocida.

Con la grabación sonora de cada una de las interpretaciones, se obtuvo –a manera de otro collage<sup>8</sup>- el registro completo de la obra en audio. El material obtenido se vinculó a unas imágenes relacionadas con el cuento en el programa Movie Maker, y sobre este registro audiovisual se leyó el cuento en una muestra del taller de producción (curso de la Maestría en Artes).

En este momento de la propuesta, formalicé la intención de vincular la interpretación musical de una obra de un compositor colombiano a sus elementos histórico-biográficos. Revalidé que, para realizar la exploración del lado creativo y propositivo como intérprete, era necesario integrar elementos investigativos, producto del estudio consciente de un compositor determinado, su contexto histórico-biográfico, su obra musical y sus aportes al campo artístico, para desarrollar, con base en ese estudio, una propuesta interpretativa.

Tomé como referencia en esta exploración, las obras de música de cámara para dúos de viola y otros instrumentos del maestro Blas Emilio Atehortúa Amaya:

---

<sup>8</sup> Registro disponible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?cuento>

- Cinco piezas románticas para viola y piano, op. 85. 1979
- Dúo para violín y viola, Op. 133. 1985
- Suite para violín y viola, Op. 177. 1993

El interés particular por estos formatos, corresponde a la posibilidad de trabajar y detallar un diálogo exclusivo entre dos intérpretes, sobre los aspectos técnicos y musicales que se dan durante el proceso de montaje de la obra.

El maestro Atehortúa, tiene una amplia trayectoria académica, reflejada en la extensión de su obra; con un catálogo cercano ya a los tres centenares de obras compuestas. Varias de sus obras han sido interpretadas por importantes músicos de fama internacional; entre los que se destaca el maestro chelista y director Mstislav Rostropóvich (1927-2007). El maestro Atehortúa, además de su exitosa carrera como compositor, también adelantó estudios como intérprete de viola, conociendo y explorando las posibilidades sonoras y técnicas del instrumento. Debido a esto, el aporte que realiza como compositor y como intérprete conocedor, es muy significativo en estas exploraciones.

Surgió entonces una pregunta de una manera específica: ¿Cómo estructurar una propuesta interpretativa desde la obra de música de cámara de los dúos para viola y otros instrumentos de Blas Emilio Atehortúa, a partir de elementos histórico-biográficos, con el fin de promover la difusión de obras de compositores colombianos?

A partir de una hoja de vida del autor actualizada en enero de 2012 y de entrevistas hechas por Nelly Valbuena y recopiladas en el artículo “Blas Emilio Atehortúa: Alusión a lo posible”<sup>9</sup>, reuní información sobre el maestro.

Luego de un rastreo histórico del compositor, inicio la búsqueda de las partituras. La maestra Marcela Ospina me sugirió contactar directamente –por medio de correo electrónico- al compositor para solicitarlas, puesto que estas no han sido publicadas por editoriales y sólo reposan en los archivos personales del maestro.

Aquí, como ya se mencionó en el estado del arte, vuelvo a evidenciar la dificultad de acceso a las obras de los compositores colombianos para viola, como una de las posibles causas de que ésta música sea poco enseñada, estudiada, interpretada, divulgada y apropiada por parte de los docentes e intérpretes.

Fue en este momento, que consideré necesario aplazar las exploraciones de obras de compositores colombianos, para más bien dirigir mis esfuerzos al diseño y construcción de un material de fácil acceso, que permitiera la iniciación instrumental y al mismo tiempo, estableciera un puente con las músicas colombianas, en este caso, más concretamente, con las músicas tradicionales.

---

<sup>9</sup> Hoja de vida hecha del compositor disponible en (Giraldo M, 2012, pág 181), y entrevistas hechas por Nelly Valbuena; revista *Nómadas*, núm. 7, Bogotá: Universidad Central, septiembre, 1997 (Valbuena B, 1997).

## **Momento II “La viola suena con tradición colombiana entre arcos, pizzicatos y cuerdas”.**

Comencé a realizar algunos ejercicios con mis estudiantes de viola de la escuela de música El Limonar de la Red de escuelas de música de Medellín, buscando explorar formas de facilitar el acercamiento de éstos al instrumento, por medio de algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia.

### **Antecedentes de iniciación con la viola.**

Desde mi experiencia interpretativa y docente, organicé una estructura paso a paso con el fin de desarrollar algunos aspectos técnicos necesarios para la interpretación inicial de la viola. Estos primeros pasos se requieren si los estudiantes nunca han tocado el instrumento, y fue importante mencionarlos, para que posteriormente, se puedan realizar las exploraciones presentadas en esta propuesta. Consideré entonces necesario partir desde la posición corporal, y las particularidades de cómo el cuerpo se adapta al instrumento musical. El primer paso constaba de sostener la viola sin el arco; para ejemplificar, tomé el instrumento y solicité a los estudiantes que imitaran una postura similar. Posteriormente, realicé los ajustes necesarios de acuerdo a las constituciones de cada uno. Seguidamente, demostré cómo se debe sujetar el arco, indicando que el dedo meñique va sobre la vara y que el dedo pulgar se pone en forma de “ele” en la nuez. Después, solicité que lo hicieran para poder observarlos y realizar los ajustes individuales. Para el movimiento del arco realicé un ejercicio donde se pone un paño sobre el hombro izquierdo, para más tarde desplazar el arco horizontalmente sujetándolo con la posición descrita, con el propósito de facilitar el adiestramiento del movimiento del antebrazo de la mano derecha (ilustración 1). De

aquí en adelante la dinámica propuesta es similar, primero demuestro la actividad a realizar y después indico que me imiten, yo observo y realizo los ajustes necesarios.



*Ilustración 1*

El primer acercamiento sonoro con el instrumento se realizó tocando las cuerdas al aire. Preferí comenzar utilizando la técnica de pizzicato<sup>10</sup> sin el arco (ilustración 2), para después tomar el arco y practicar el ejercicio de desplazamiento sobre las cuerdas de la viola, teniendo presente el movimiento del antebrazo que se había practicado sobre el hombro.



*Ilustración 2*

---

<sup>10</sup> El pizzicato es un término italiano, corresponde a pellizcar las cuerdas con los dedos para producir un sonido pulsado, con la viola se usa reemplazando el sonido producido con el arco cuando frota la cuerda.

Para iniciar con el estudio de la digitación de la mano izquierda sobre el instrumento, partí desde la primera posición, donde el primer dedo (índice), va a producir un tono ascendente con relación a la altura de la cuerda al aire que se toque. (ilustración 3).



*Ilustración 3*

Luego continué con la digitación del segundo dedo (dedo del medio) que puede producir medio tono o un tono, dependiendo de la distancia que tenga con el primero (ilustración 4).

*Ilustración 4*



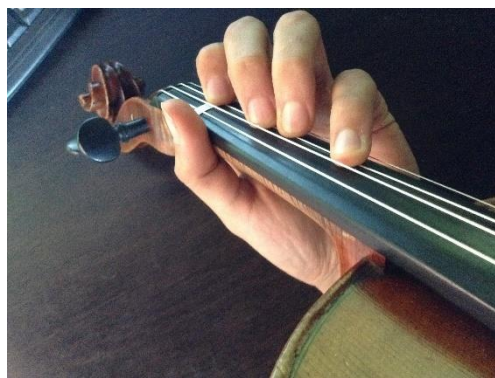
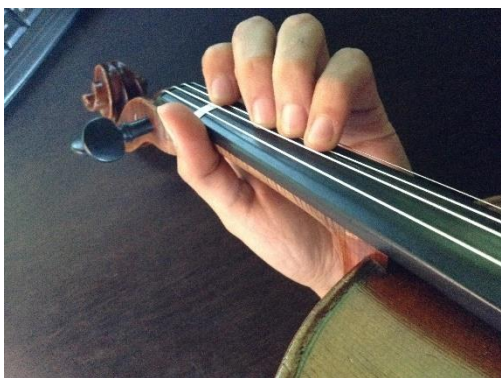
A continuación utilicé el tercer dedo (anular) para producir medio tono con relación al segundo (ilustración 5).



*Ilustración 5*

En estas instancias, recomiendo utilizar el cuarto dedo (meñique) a distancia de medio tono para facilitar estos primeros ejercicios, y ya más adelante practicar con una distancia de un tono con relación al dedo 3, (ilustración 6).

*Ilustración 6*



Hasta el momento, solo se han abordado la postura corporal al tomar el instrumento, el pizzicato de las cuerdas al aire, el desplazamiento del arco sobre éstas y la digitación de la mano izquierda en primera posición.

### **Exploración sonora con ejercicios de improvisación.**

Para continuar con el acercamiento de los estudiantes de viola al instrumento y comenzar a utilizar las músicas tradicionales colombianas, realicé algunos ejercicios previos de improvisación dirigida y creación colectiva. Con el propósito de brindar un espacio donde la música se mueva creativamente, guiada por los conceptos de intensidad, velocidad, agrupación, escucha y

proposición; el ejercicio propone la figura de un director, que conduce utilizando un lenguaje de señas con la intención de posibilitar un diálogo musical. Esto, con el objetivo de que esta conversación sonora no requiera que el intérprete tenga la habilidad de leer notación musical; y al mismo tiempo poder propiciar un momento educativo flexible y lúdico, donde lo más relevante sea la exploración con los sonidos del instrumento, el movimiento, la conciencia corporal, y el ensamble grupal. En estos ejercicios, no pretendí una interpretación musical estándar o tradicional, sino, más bien, una exploración sonora para que los estudiantes se familiarizaran con el instrumento<sup>11</sup>.

Algunas corrientes del siglo XX, denominadas como músicas aleatorias, derivadas de la tradición europea occidental escrita, revitalizan la improvisación de los intérpretes. El compositor extiende por escrito la invitación creativa, implicando al instrumentista en la creación o co-creación de su línea. En el texto “La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)” se menciona que:

*“...el compositor ha querido hacer partícipe al intérprete del proceso compositivo, a fin de producir una obra musical abierta a un conjunto de posibles casualidades e interpretaciones siempre diversas y cambiantes, ...”* (García Laborda, 2004, pág. 204)

---

<sup>11</sup> Los antecedentes que originan la improvisación dirigida son las agrupaciones:

- Wuppertaler Improvisations Orchester (WIO) de Alemania: <https://www.youtube.com/watch?v=4uQPS6ivDuI>, tomado el 15 de agosto de 2016.
- El Proyecto Tárabust: [https://www.youtube.com/watch?v=4EGU\\_SgOw8Y](https://www.youtube.com/watch?v=4EGU_SgOw8Y), tomado el 27 de agosto de 2016.
- Soundpainting: <https://www.youtube.com/watch?v=WvS52Jmedi4>, tomado el 27 de agosto de 2016.

En estas corrientes, los intérpretes se involucran en la construcción musical y en la toma de decisiones que influyen el desarrollo de la composición. El uso de elementos no regulados, el azar, y la improvisación cumplen un papel central que permite la exploración sonora instrumental, que no está necesariamente asociada a la manera tradicional de interpretar el instrumento. En el artículo sobre la improvisación de la música contemporánea, Juan Ortega menciona que:

*“En los años 1950 tiene lugar un cambio, con la aparición de la música aleatoria. La subjetividad del intérprete vuelve a tener importancia puesto que se le exige que decida sobre el orden de interpretación de ciertos parámetros, o estructuras musicales. Se le propone también el trabajar con un tiempo subjetivo; debe escoger de forma personal los timbres o las articulaciones de los sonidos; debe traducir en música los grafismos, figurativos o abstractos de la partitura; debe interpretar nuevos signos que describen el empleo de los parámetros sonoros o crear una música a partir de indicaciones sumarias de comportamiento. A menudo solo dispone de sugerencias que le indican vagamente en qué sentido debe inventar”* (Ortega Valverde, 2012, pág. 2).

La improvisación ayuda a comprender a los estudiantes que todos los sonidos producidos con su instrumento –no solo los tradicionales- pueden ser empleados como medios expresivos; sonidos libres, en un contexto determinado. Ésta, también amplía la idea de interdependencia grupal, el trabajo en equipo, y la tolerancia. Concebir la improvisación dirigida, como un espacio de creación colectiva, donde se tiene en cuenta a los otros y se es consciente de lo que está sucediendo musicalmente, genera un entorno de diálogo, donde es necesario escuchar y proponer.

Es posible que la improvisación haya existido desde el inicio de la expresión musical de la humanidad y haya sido parte fundamental de la práctica y la enseñanza musical. El concepto mismo

de improvisación, escapa a una definición precisa, como lo menciona Nicolás Carrasco, esto es por su *"inagotable capacidad para evadir las definiciones, o más aún, ser refractaria a ellas"* (Carrasco, 2008, pág.5). Es una actividad estrechamente ligada con el concepto de crear.

Los ejercicios de improvisación, eran una creación colectiva guiada por un director; papel que primero asumía el docente, y posteriormente, cualquiera de los participantes. En el primero, los estudiantes, conducidos por señas, experimentaban los sonidos al aire de las distintas cuerdas de su instrumento; inicialmente con pizzicato, para simplificar la complejidad que involucra el uso del arco. También buscaba construir un diálogo entre los participantes, donde necesariamente tenían que escuchar al ensamble y proponer diferentes sonoridades. La función del director, era coordinar de manera intuitiva o con instrucción previa, la variación de los tempos, las duraciones de los sonidos, los cambios dinámicos, las cuerdas al aire utilizadas, la asociación en subgrupos, las intervenciones individuales y los silencios. Posteriormente, cualquier intérprete podía asumir la figura de director, que, en estas circunstancias, también cumple el papel de creador. En estos ejercicios resulta siempre muy importante mantener contacto visual entre todos los participantes. Las señas utilizadas para materializar el ejercicio, están presentadas a continuación (ilustraciones 7 y 8):

Ilustración 7

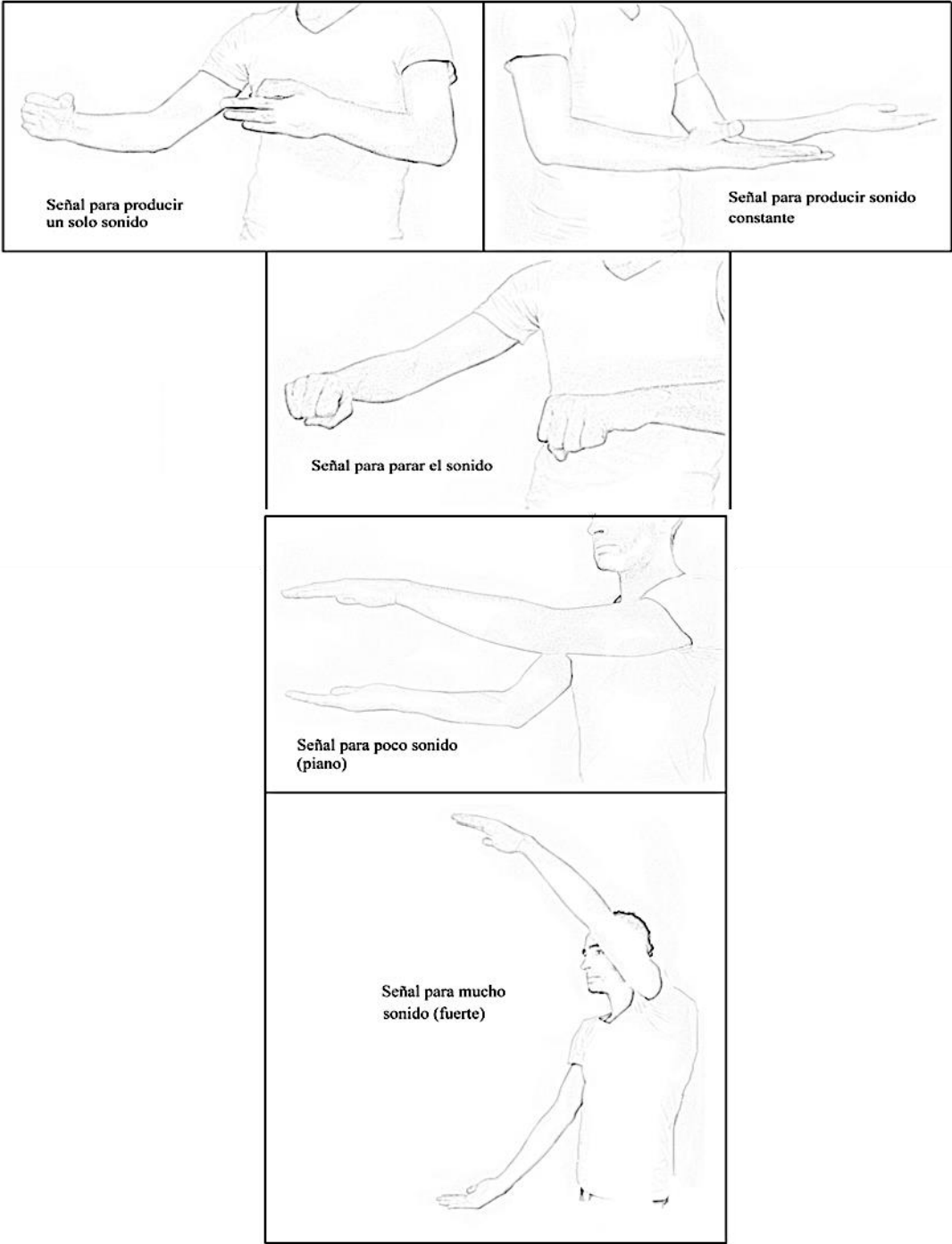
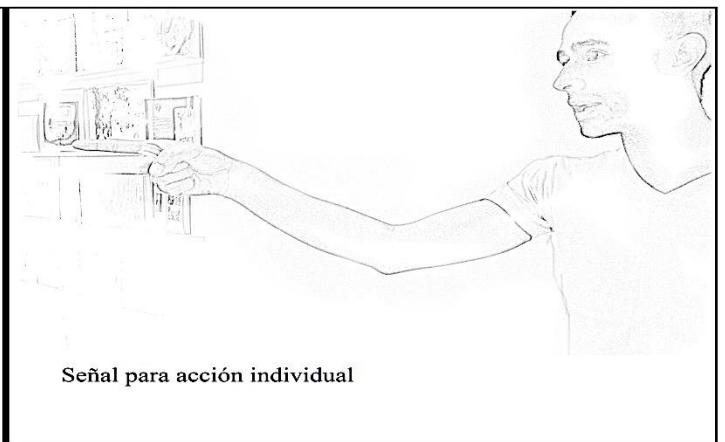
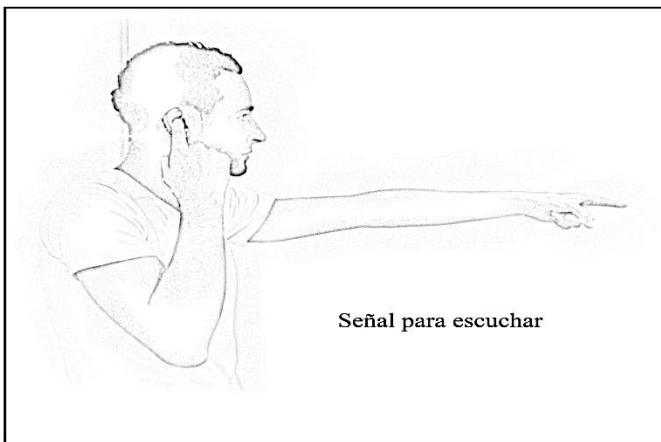
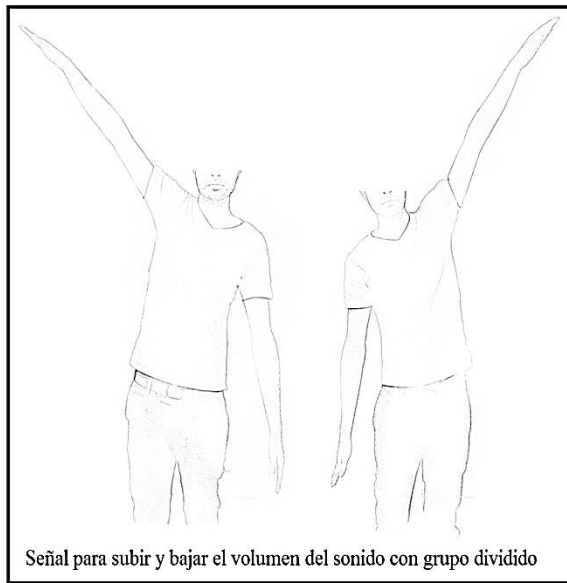
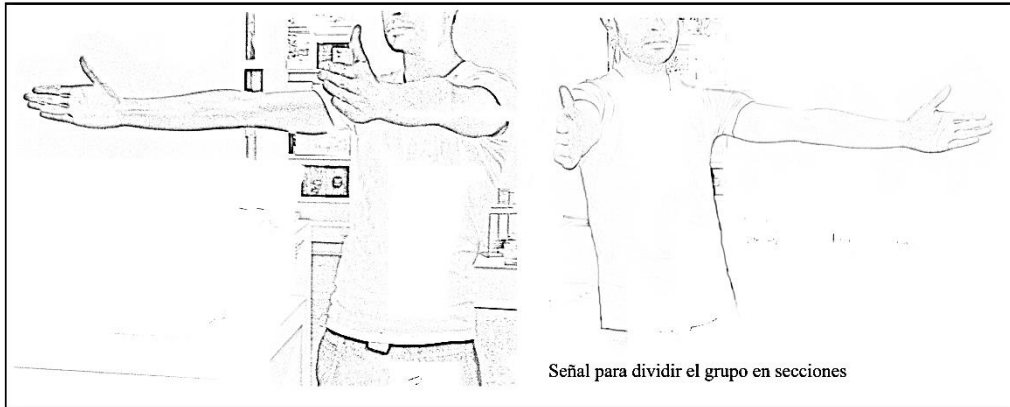


Ilustración 8



Los gestos utilizados en estos ejercicios de improvisación y creación colectiva, no son ajenos a los usados en la práctica sinfónica con la que estoy familiarizado por mi experiencia orquestal como violista. Con el deseo de indagar, cómo es la comunicación por señas y gestos en otras prácticas musicales, realicé algunas entrevistas<sup>12</sup> preguntado sobre cuáles eran las señales gestuales o sonoras utilizadas por las músicas no académicas en los montajes. Estas son las transcripciones:

- *Contar con la mano, con la voz o con un gesto manual los tiempos que corresponden al compás de la obra a ejecutar; llevar el pulso o el ritmo de la melodía con el pie; gestos faciales para dar la entrada a una voz o instrumento; en las músicas del cono sur, usan decir la palabra "segunda" o "tercera" para alertar al grupo que entra el interludio que precede la segunda o la tercera estrofa de la canción; en el score de algunos arreglos ponen sobre la línea que lleva la melodía el término melodía. Para que el director sepa qué voz y en qué momento pasa la línea melódica de un instrumento a otro. (Maestro Alejandro Tobón).*

---

<sup>12</sup> Se entrevista a las siguientes personas:

- Maestro Jaiber Uribe (guitarrista), conversación el día 4 de junio de 2016, en el centro de Medellín.
- Maestro William Posada (clarinetista-bandolista UdeA), conversación el día 7 de junio de 2016, en la facultad de artes de la universidad de Antioquia:
- Maestro Alejandro Tobón (docente facultad de artes Universidad de Antioquia), correo electrónico, 9 de junio de 2016.
- Óscar Marino García Marín y Valeria Escudero (músicos amateurs) conversación el día 12 de junio de 2016 en el centro de Medellín.

- *Los músicos de serenata se guían por el oído, las indicaciones son básicamente la tonalidad. ¡El requinto es el que dirige!* (Maestro Jaiber Uribe)
- *Por lo general siempre hay alguien que ha estudiado y es el que dirige. El trabajo es desde la intuición, se miran, cuentan en voz alta, la introducción musical instrumental primero.* (Maestro William Posada)
- *Es la/él cantante o percusionista quien da las entradas, y que de forma oral y entre todos, realizan los ajustes necesarios en los ensayos.* (Óscar Marino García Marín)
- *Hay señales previamente acordadas con las que se auto dirigen los músicos de Jazz, ir al principio, seguir improvisando, etc.* (Valeria Escudero)

Por mi parte durante talleres de pedagogía ofrecidos por la red de escuelas y bandas de Medellín, puedo compartir que en la pedagogía musical Orff, todo el cuerpo produce y acompaña a la música y los gestos representan el texto de la canción. Al respecto María Cecilia Jaramillo menciona que:

*“El concepto del Orff-Schulwerk<sup>13</sup> tiene como núcleo la unión entre gestos, música y palabra, considerando esta última en sus significados literales, como sustancia rítmica y de articulación de frases y sílabas”.* (Jaramillo, 2004, pág. 32)

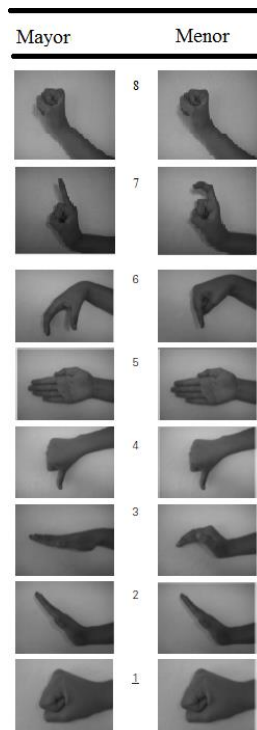
También, en la pedagogía musical Kodály, las alturas de las notas son dadas por medio de unas señales con las manos que indican que notas deben ser cantadas:

*El trabajo de adaptación del Método Kodály a la práctica de la lectura musical con el sistema de do fijo, arraigado tan profundamente en Colombia y América Latina, ha sido*

---

<sup>13</sup> Trabajo escolar en alemán. Tomado de: <http://www.orff.de/es/orff-schulwerk.html> el 11 de abril de 2017.

*resuelto de manera exitosa mediante la utilización de sílabas numéricas que permiten utilizar los signos de Curwen en cualquier tonalidad mayor (Zuleta, 2012, pág. 30).*



*“Los signos manuales, originados por John Curwen (pedagogo musical inglés), son una manera de indicar las distintas alturas para remarcar la correcta entonación. Funcionan como señales visuales -cada grado de la escala con su propio signo- en el canto dirigido por la mano”<sup>14</sup>.*

*Ilustración 9*

En resumen, el uso de gestos y las actividades de improvisación dirigida, fueron centrales en las exploraciones posteriores; y desde estas experiencias, decidí incluirlas en el material de iniciación para la interpretación de la viola propuesto como producto en este trabajo.

---

<sup>14</sup> tomado de <https://carlosaugustovela.wordpress.com/2010/08/05/los-signos-manuales/> 25 de marzo de 2017.

*Memorias del ejercicio realizado el día 19 de mayo de 2016 en la escuela de música de San Antonio de Prado con los estudiantes de viola<sup>15</sup>.*

Aquí documento la exploración de improvisación dirigida, que realicé en la escuela de música el Limonar, red de escuelas del municipio de Medellín, en la Unidad de Vida Articulada “El Paraíso”, espacio localizado en San Antonio de Prado. Después de explicarles a tres estudiantes el significado de los gestos presentados en las ilustraciones 7 y 8, propuse que cada uno tomara los diferentes instrumentos disponibles en el lugar; tambora, pandereta, llamador, viola y piano, y siguieran mis indicaciones gestuales libremente, explorando todas las sonoridades que quisieran de estos instrumentos. El docente de violín Camilo Puerta de la misma institución también participó en este ejercicio. Las indicaciones sobre los gestos fueron asimiladas prontamente por parte de todos los participantes, y rápidamente estuvieron listos para comenzar la parte improvisatoria. En este momento fue evidente el ambiente positivo de escucha atenta y la disposición a proponer y dialogar con las ideas musicales propias y ajenas. Los estudiantes sugirieron, que no solamente se exploraran las sonoridades de los instrumentos, sino que también se realizaran sonidos con las palmas, los pies y la voz. Todos los participantes estuvieron interesados en explorar la totalidad de los instrumentos. Posteriormente algunos de ellos tomaron el papel de director.

Después propuse centrarnos exclusivamente en la viola, utilizando algunos patrones rítmicos tradicionales de Colombia, que habían sido previamente trabajados en otras clases grupales. Ya se les había encargado realizar una actividad de contextualización sobre las canciones tradicionales que utilizaban estos patrones. La idea era que consultaran el vínculo de su entorno familiar con éstas; preguntando a sus a sus padres, abuelos o familiares si las conocían. Además,

---

<sup>15</sup> Registro disponible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?cracion%20ar>



Durante el ejercicio, donde los estudiantes interpretaron exclusivamente la viola, el docente Camilo Puerta, mantuvo en el piano, una estructura armónica basada en los patrones rítmicos de cumbia anteriormente ilustrados. Con este apoyo, dirigí la improvisación grupal con los gestos ya mencionados; y seguidamente, algunos de los estudiantes tomaron el rol y guiaron al conjunto. Los dos estudiantes menores fueron los primeros en asumir la dirección, animando a continuación a la estudiante mayor, que se encontraba renuente a ocupar el puesto.

El uso de patrones rítmicos derivados de las músicas tradicionales colombianas, como base de la sesión de improvisación no generó mayores dificultades. Sin embargo, en esta ocasión, fue indispensable que alguien tuviera previamente una habilidad instrumental media, que en este caso fue el docente Camilo Puerta en el piano, para que los estudiantes pudieran improvisar libremente sobre una estructura dada (ritmo de cumbia).

Después de reflexionar sobre la experiencia, considero que, aunque no es absolutamente necesario para la improvisación y creación musical inmediata, efectuar la contextualización previa que los estudiantes realizaron en su entorno, esto propicia la curiosidad y el interés por dichas músicas. Al indagar en sus espacios familiares sobre la cercanía de sus padres, abuelos, entre otros; con las canciones tradicionales seleccionadas, encontraron que sus familiares tenían vínculos afectivos con estas músicas, contrastando con lo que sucede, cuando se utilizan los métodos norteamericanos y europeos más convencionales en los espacios de iniciación instrumental.

Al realizar esta improvisación, pude constatar de nuevo un ambiente de aprendizaje muy positivo. Todos los participantes –incluyéndome– sentíamos alegría, entusiasmo y el deseo de continuar explorando este tipo de actividades. En mi experiencia como estudiante y docente, he presenciado que las estrategias de enseñanza del instrumento más ortodoxas, concentradas en la

técnica, en la lectura y montaje de obras escritas en partituras, pueden llegar a ser rígidas, extenuantes y en ocasiones lentas; principalmente en estas instancias de iniciación. Adicionalmente, este tipo de ejercicios, promueven la creatividad y el disfrute desde un principio.

*Memorias del ejercicio de improvisación dirigida y creación colectiva realizado el día 21 de mayo en la Universidad de Antioquia con los compañeros y docentes de la maestría.*

Durante una clase del taller de producción de la maestría, se realizó una dinámica similar a la expuesta previamente, donde primero les expliqué a los compañeros y a los docentes presentes, el significado de los gestos. Después, propuse que cada uno tomara los instrumentos disponibles; guitarra, tiple, ukulele, carrasca, tambora, pandereta, maraca, llamador y viola, y siguieran mis indicaciones gestuales libremente, explorando todas las sonoridades que quisieran de estos instrumentos. Esta experiencia me situó en el papel de compositor y oyente permitiéndome crear mediante la exploración de los sonidos de los instrumentos hecha por los participantes. En este momento fue evidente el ambiente positivo de escucha atenta y la disposición a proponer y dialogar con las ideas musicales propias y ajenas<sup>16</sup>. Considero importante mencionar este ejercicio, porque me permitió experimentar y vivenciar una dinámica de improvisación dirigida por fuera de mi entorno docente habitual.

---

<sup>16</sup> Registro disponible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?cracion%20ar>

## **Primeras propuestas de materiales para la enseñanza de la viola basada en algunos ritmos y melodías tradicionales colombianos.**

### *Ejercicios y adaptaciones de algunos fragmentos de canciones de músicas tradicionales colombianas.*

Luego de las exploraciones con la improvisación dirigida y creación colectiva, continué con la transcripción, adaptación y edición de diversos fragmentos de algunas canciones. Desde la autoetnografía; realicé una selección de las que habían estado presentes en mi entorno geográfico, social y familiar, y que eran reconocidas en estos espacios como músicas tradicionales colombianas:

- Pescador, lucero y río. Autor José A. Morales (Pasillo)
- La ruana. Autores José Macías y Luis Carlos González (Bambuco)
- Tiplecito de mi vida. Autor Alejandro Wills (Torbellino)
- Negrita. Autor Luis Dueñas Perilla (Danza)
- Los guadales. Autor Jorge Villamil (Guabina)
- Guabina Huilense. Autor Carlos Cortés (Guabina)
- Alicia adorada. Autor Juancho polo Valencia (paseo vallenato)
- El gallo tuerto. Autor José Barros (Porro)
- El pescador. Autor José Barros (Cumbia)
- La múcura (vasija de barro). Autor Toño Fuentes (Porro)
- Yo me llamo cumbia. Autor Mario Gareña (Cumbia)
- Aguacero e mayo. Autor Tradicional de Soplaviento (Bolívar) (Bullerengue)

- Lorito azul. Autor desconocido (Parece tener ritmo de danza, esta canción es cantada por mi mamá)

Esta selección la agrupé en dos categorías: región andina y caribe<sup>17</sup>. Mi propósito era ofrecer una guía visual, para que el docente de viola pudiera preparar 10 líneas diferentes derivadas de estos fragmentos; cada una con niveles de complejidad técnica ascendente y progresiva, para que después las interpretara en las clases de una manera oral, visual y auditiva, y fueran imitadas por los estudiantes. Con el objetivo de adecuar los fragmentos a los niveles más básicos, transporté las canciones a las tonalidades más convenientes para que las cuerdas al aire pudieran acompañar armónicamente las melodías.

Estas adaptaciones están construidas con la intención de desarrollar algunas de las habilidades técnicas básicas para la interpretación del instrumento: identificar y tocar las cuerdas al aire y estudiar la digitación en la primera posición. También se explora la producción de los sonidos cortos y largos, pianos y fuertes durante la interpretación de algunas líneas por medio de señas previamente acordadas, con el fin de introducir desde un principio la dimensión de las dinámicas y de la articulación.

La partitura se organiza por pares, en donde la viola I y II corresponde a las cuerdas al aire, primero en pizzicato, con un patrón rítmico derivado de la canción y luego con el arco interpretando notas largas. Después están las líneas III y IV, que corresponden al uso del primer dedo y las cuerdas al aire, de nuevo, primero en pizzicato y después con el arco y notas largas. Los pares de las líneas V y VI; y VII y VIII, utilizan la misma estrategia agregando la utilización del segundo y

---

<sup>17</sup> Ver anexo 1.

tercer dedo. La línea IX está diseñada para ser interpretada con el arco, adicionando el cuarto dedo. Y la última línea en la partitura general, es la adaptación de los fragmentos de las melodías, está diseñada para ser la última estudiada. (ilustraciones 11 y 12).

Ilustración 11

Partitura general

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA  
Región Andina entre Arcos, Pizzicatos y Cuerdas

**Lorito Azul**  
**Danza**

Compositor anonimo  
Arr: Gustavo Tapia  
Recuerdo de Madre (Ofelia Henao)

Viola I *Cuerdas al aire en pizzicato*  
*pizz.*  
*Cuerdas al aire con arco*

Viola II *Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
*pizz.*

Viola III *Poniendo dedo 1 con arco*

Viola IV *Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
*pizz.*

Viola V *Dedos 1 y 2 con arco*

Viola VI *Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
*pizz.*

Viola VII *Dedos 1, 2 y 3 con arco*

Viola VIII *Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

Viola IX *Melodías con armonía*

Viola X

Lo ri lo ri lo ro toa zul can ytan doa mo res en el bam

©

6

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

bú y vol ver a can tar ce le bran do tu ta lle lo ri to real

G D G D G

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA  
Partitura general

Estas decisiones técnicas se tomaron, porque, como ya se había ejemplificado, uno de los primeros contactos sonoros con el instrumento, es el reconocimiento de las cuerdas al aire. De nuevo, considero que limitarse al uso del pizzicato en estas circunstancias iniciales, es una estrategia más efectiva para lograr la concentración exclusiva del estudiante. Con el mismo objetivo, también decidí simplificar los patrones rítmicos cuando se toma el arco. La finalidad es que estas líneas puedan interpretarse simultáneamente en un ensamble grupal, de 4 a 10 voces o estudiantes, después de haberlas enseñado en orden progresivo en diferentes clases. Otra estrategia, que utilizo previamente al montaje grupal para los estudiantes que van a interpretar la melodía de la canción, es la enseñanza de la letra de los fragmentos y su relación con las digitaciones sobre la viola.

La finalidad del uso de este material, es lograr un espacio donde se pueda construir y fortalecer las capacidades técnicas e interpretativas con la viola desde sus fases iniciales; desarrollando al mismo tiempo la habilidad para hacer música en equipo desde el ejercicio de escuchar y observar.

Yesid Miranda en la tesis: *“Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal”*; retoma a Juan Sebastián Ochoa y a Leonor Convers, mencionando que:

*“La institucionalización del conocimiento musical según parámetros europeos ha creado una jerarquía entre los modos de saber que presupone que el conocimiento escrito es mejor que el oral. Probablemente es por esto que seguimos pensando que lo que hay que hacer es transcribir la música de tradición oral, cuando quizás lo más pertinente es que nos preguntemos cómo funciona el mecanismo mismo de transmisión oral. Hemos descuidado*

*en la academia la posibilidad de aprender a acceder al conocimiento a través de los modos de transmisión no escrita, mecanismos que indudablemente han funcionado por siglos para los músicos tradicionales”.* (Miranda Pineda, 2015, pág. 14).

Estas adaptaciones presentadas, comparten las estrategias de transmisión oral, en este caso, de las tradiciones colombianas; puesto que la partitura, es un apoyo para que el docente prepare las clases, no para que el estudiante aprenda desde ella. En las diferentes experiencias de uso de este material, fue visible que los estudiantes asumieron una postura más propositiva hacia el aprendizaje del instrumento, al relacionarse con las líneas por medio del oído y de las letras. Las complejidades rítmicas involucradas en el montaje grupal de este material, permiten una exposición temprana a las polirritmias propias de estas músicas; experiencia más difícil de acceder para ellos desde la lectura de la notación musical. Después de las primeras actividades colectivas, también se busca incentivar la improvisación sobre las líneas aprendidas.

### *Registro de observaciones implementando el material*

Realicé observaciones a partir del estudio del instrumento con el material propuesto, utilizado entre la segunda semana de agosto del año 2016, fecha en que inicié a compartir éste con los estudiantes; y el 10 de noviembre del mismo año, fecha en la que se terminó el periodo académico en la escuela de música El Limonar perteneciente a la Red de Escuelas de Música de Medellín, ubicada en el corregimiento de San Antonio de Prado.

Empecé compartiendo el material con tres grupos de estudiantes en clases grupales; dos grupos, cada uno integrado por cuatro niños y un grupo por cinco niños, para un total de trece niños entre los siete y nueve años. Con clase de una hora semanal, inicié entonces las exploraciones relacionadas con la posición corporal; cómo el cuerpo se adapta al instrumento musical, tanto con

la viola como con el arco. Ejemplifiqué la forma de tomar el instrumento, que posteriormente cuando lo solicitaba, ellos imitaban con una postura similar, realicé los ajustes necesarios de acuerdo a las constituciones de cada uno, también propuse unos pasos a seguir, pensando en facilitar el proceso. Durante las clases siguientes y hasta la fecha se continúa realizando algunos ajustes.

A partir de la segunda clase continué trabajando con las cuerdas al aire del instrumento, primero con la técnica de pizzicato, y posteriormente con el arco, produciendo y reconociendo sonidos cortos y largos. Para este ejercicio utilicé las líneas I y II del ritmo de cumbia “El pescador” de José Barros y el ritmo de guabina “Guabina Huilense” de Carlos Cortés. Finalizando el periodo académico, propuse la digitación del primer dedo en primera posición sobre el diapasón, que se hizo por medio de las líneas III y IV de la guabina.

Hubo oportunidad para realizar clase individual de una hora semanal, con una adolescente de dieciséis años, ella logró los mismos objetivos que los tres grupos de niños además avanzó hasta la digitación de los cuatro dedos en primera posición sobre el diapasón. Realizó las líneas correspondientes a la “Guabina Huilense” de Carlos Cortés. Para la muestra final programada para el 10 de noviembre, tenía preparada la melodía de la guabina correspondiente a la línea X, enseñada de manera oral, visual y auditiva (mostrada con el instrumento por el profesor y relacionándola con la letra de la canción).

También compartí el material con un grupo que ya venía tocando viola desde el 2014 y que había iniciado con otro profesor, ya tenían las bases técnicas que pretende el material, conocían los sonidos de las cuerdas al aire de la viola, sonidos en pizzicato, con arco, sonidos cortos y largos, conocían la primera posición y la digitación en el instrumento con los dedos uno, dos, tres y cuatro

sobre el diapasón. Sin embargo, con ellos compartí melodías desde la idea de la transmisión mencionada. Interpretaron las melodías de “El pescador” y “Guabina Huilense”, también la melodía de “La pequeña serenata” de Mozart, y la “Canción de cumpleaños”. Todo el proceso fue un trabajo de memoria, relacionaron la letra de las canciones con la cuerda y el dedo que hay que digitar y frotar para que suene la melodía, y en el caso “La pequeña serenata” de Mozart, relacionaron el movimiento rítmico de la melodía.

Durante la socialización del material con los estudiantes, se generaron varias dinámicas, donde el proceso de conocer el instrumento desde la observación, la escucha y la imitación y tocar de memoria sin estar frente a una partitura, les permitió interactuar entre ellos; constantemente durante el periodo académico, propuse espacios de improvisación dirigida y creación colectiva, se construyeron juegos rítmicos donde había un líder que era seguido por el resto del grupo, también juegos donde se pasaban las líneas trabajadas entre ellos por una acción corporal o gestual como acercarse al compañero, un guiño del ojo, nombrarlo. Yo desde mi posición como profesor sentí un ambiente donde se inician acciones por voluntad.

Luego de 12 semanas de utilizar este material de esta manera, cerca de finalizar el periodo académico (2016), la directora de las orquestas de la escuela de música, me expresó la dificultad que tenía en los ensayos con mis estudiantes, porque no tenían un nivel suficiente de lectura para el desempeño de la actividad orquestal. Ellos le habían comentado que en las clases siempre se estaba practicando desde la imitación, la oralidad y la memoria.

Por lo tanto, consideré necesario facilitar el contacto con la notación musical. Es en ese momento, donde esboqué la presentación del material con líneas individuales, que compartiera

elementos de la tradición oral y la tradición escrita; en donde la partitura se estudiara después de su aprendizaje por medio de la ejemplificación e imitación.

Consecuentemente, extraje las líneas individuales en partes separadas, para presentarlas y estudiarlas conjuntamente después de su aprendizaje. La idea era usarlas progresivamente, comenzando desde la línea que aparece como viola I, para después, ir utilizando las otras líneas como partituras separadas en un nivel ascendente de dificultad.

La partitura fue entregada a los estudiantes, donde pudieron observar en notación musical gran parte de lo que habían tocado durante sus clases en su instrumento. Los estudiantes nuevos quedaron sorprendidos cuando vieron la partitura musical, muchos mencionaron que lo que se escribe, se ve más complejo de lo que se toca, sin embargo, comprendieron el significado de los tiempos y la relación de las alturas en el pentagrama.

En esta partitura (ilustración 13), se muestra la línea que corresponde al estudio de las cuerdas al aire, para que sea interpretada en pizzicato. Este fragmento corresponde al acompañamiento armónico de la primera estrofa y el coro de la canción “el pescador” del compositor José Barros, ritmo de cumbia.

# La viola suena con tradición colombiana

Entre arcos, pizzicatos y cuerdas

Viola I

*Cuerdas al aire en pizzicato*  
pizz.

## El Pescador

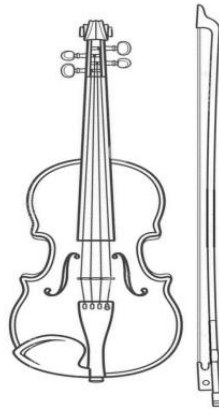
### Cumbia

José Barros  
arr. Gustavo Tapias

8

14

*Pinta la viola y el arco. Escribe sus partes.*



Propongo que antes de que los estudiantes vean esta partitura, el docente interprete la línea, luego sugiera a los estudiantes contabilicen el número de veces que escucharon cada cuerda al aire, e identifiquen el orden en el que se presentaron. Consecutivamente, volver a tocarla y solicitar que la imiten; para después mostrarles la partitura y así relacionen lo que estaban haciendo con lo que está escrito. Después, practiquen la línea que ya habían interpretado por medio de la imitación, desde la lectura de la partitura. En este momento, acompañar sus ejecuciones tocando simultáneamente la línea melódica principal del fragmento.

Adicionalmente, la partitura tiene un espacio complementario en donde los estudiantes, realizan actividades relacionadas; en el ejemplo presentado, dibujando el instrumento y señalando el nombre de sus partes. En otras partituras, propuse que consultaran sobre el compositor de la pieza, escribieran sobre el ritmo usado, o que describieran sus impresiones y sentires al escuchar diferentes versiones.

Ana María Locatelli, musicóloga argentina, menciona que: *“La aparición de una notación musical es siempre posterior a la práctica de la misma la música”* (Locatelli de Pέργamo, 1973, pág. 9). Este último material pretende vincular la transmisión oral (observo, escucho, imito) con la tradición musical escrita (Observo, descifro, interpreto), desde la introducción y contextualización de algunas piezas de las músicas tradicionales colombianas.

Para seguir con esta estrategia de conectar la transmisión oral con el estudio de la notación musical, fue necesario realizar una contextualización teórica de lo que esta última implica:

*“La música tuvo a lo largo de la historia distintas definiciones que traslucen en mayor o menor grado la problemática musical, al enumerar los factores esenciales que la constituyen: altura, duración, intensidad y timbre. Los signos musicales (convenciones*

*gráficas para representar el sonido) trataron de simbolizar la música mediante pentagramas, claves, notas, figuras, silencios, compases, indicaciones metronómicas, dinámicas, y agógicas”.* (Locatelli de Pérgamo, 1973, pág. 13)

Desde mi experiencia como estudiante, intérprete y docente, he tenido un vínculo cercano con la notación musical barroca, clásica, romántica, post-romántica, moderna. En este recorrido, que va desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, puedo observar, que los compositores consignan, cada vez con más precisión y detalle, las características sonoras que esperan en la interpretación de su obra. Alicia Díaz, compositora española, menciona en su tesis doctoral que: *“la partitura que emplea signos tradicionales, como los utilizados por compositores como Schoenberg o Webern, define claramente qué ejecuciones la representan y cuáles no”.* (Díaz de la Fuente, 2005, pág. 149)

A partir del siglo XX, otras corrientes transforman la notación tradicional:

*“Estos signos, consolidados lentamente a través de los siglos, fueron usados, modificados y trastocados por las diversas corrientes estéticas de nuestro siglo: impresionismo, neoclasicismo, post-romanticismo, expresionismo, música concreta, electrónica, magnetofónica y aleatoria; corrientes que recurren a distintas técnicas musicales, como microtonalismo, politonalismo, polimodalidad, atonalismo, dodecafonismo, multiserialismo, etc”.*(Locatelli de Pérgamo, 1973, pág. 13)

Algunas de estas partituras, se diferencian notablemente de la notación tradicional utilizando gran cantidad de grafías y signos novedosos hasta llegar a los que se puede denominar como partitura gráfica; es importante precisar que toda partitura es en efecto visual; sin embargo,

el término se utiliza para diferenciar aquellas partituras que contrastan ampliamente con la notación tradicional. Con relación a esto cito a Mariana Buj Corral, flautista española:

*“los grafismos musicales buscan estimular la imaginación del intérprete, enfrentándolo a situaciones nuevas e inéditas sobre lo que va a tocar. De esta manera, las partituras gráficas dan lugar a interpretaciones múltiples y creativas. La partitura deja de ser una estructura cerrada y unívoca para convertirse en una proposición abierta, que amplía la variedad de posibles ejecuciones”.* (Buj Corral, 2015, pág. 279)

Desde la intención de utilizar nuevas grafías musicales, que permiten mayor flexibilidad en la interpretación musical, decidí construir una partitura gráfica, que también estuviera basada en algunas músicas tradicionales colombianas, permitiera el aprendizaje de los aspectos iniciales de la interpretación del instrumento y al mismo tiempo ofreciera espacios de improvisación libre. El objetivo también era llevarla a una puesta en escena con los estudiantes.

#### *Partitura gráfica basada en algunos fragmentos de las músicas tradicionales colombianas.*

El resultado de esta inquietud fue denominado “Partitura N° 1 para un habitante y un grupo de viajeros”.<sup>18</sup> Tomo los términos de habitante y viajero del texto “Escucharnos Reescribir entre cuerpos caminos po (e) sibles” de la docente de la maestría, Noemí Salvadó Duran, que a su vez los extrae como un préstamo del artista escénico Enrique Vargas y su propuesta del “Teatro de los sentidos”<sup>19</sup>. En la partitura, el término “Habitante” hace referencia al que ya conoce un lugar; en este caso al docente, y el término “Viajeros” hace referencia a aquellos que están iniciando un

---

<sup>18</sup> Ver anexo 2

<sup>19</sup> Teatro de los sentidos: <http://teatrodelossentidos.com/>, tomado el 11 de junio de 2017.

recorrido a territorios desconocidos; en este planteamiento, a los estudiantes. Los gestos propuestos en la partitura, deben ser explicados y acordados con anterioridad.

La partitura inicia (ilustración 14) con un ejercicio rítmico-corporal libre, que propone el habitante, indicando que sea preferiblemente corto con el fin de que pueda ser fácilmente imitado por el grupo de viajeros. El mismo habitante, por medio de una señal dirigida al grupo, da inicio a la primera imitación, que solo debe ocurrir una vez. Posteriormente, el docente pasa su rol a un miembro cualquiera del grupo de estudiantes, y lo invita, desde un gesto, a asumir el rol de habitante; volviendo a iniciar la lectura de la partitura desde lo indicado en esta línea. Esta acción se repite hasta que vuelva al habitante inicial (docente) y cada estudiante haya sido habitante por lo menos una vez. Al principio de la actividad, los participantes no tienen en sus manos los instrumentos musicales, sin embargo, estos deben estar ya dispuestos en el espacio, de tal manera que puedan ser tomados fácilmente en el momento que se requiera.

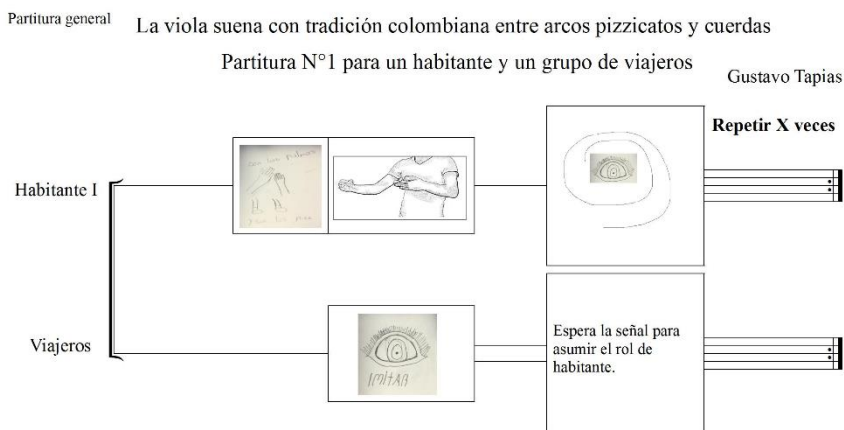


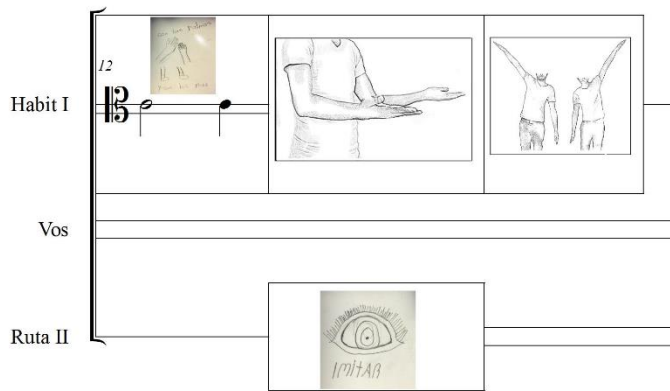
Ilustración 14

Después de esto, el docente continúa la dinámica, interpretando con las palmas y recitando al mismo tiempo el texto, con el patrón rítmico que está escrito, (ilustración 15). Seguidamente, realiza una señal para que el grupo de viajeros comience a imitar esta acción, y la repita indefinidamente. Una vez corrobora que el grupo de viajeros está coordinado, el habitante les indica con los gestos propuestos en la partitura, que realicen cambios dinámicos mientras se mantiene la repetición. Posteriormente, el docente divide el grupo (último gesto de la ilustración 15).

The image shows a musical score for two parts: 'Habit I' and 'Vos'. The 'Habit I' part is written in 3/8 time and includes the lyrics 'mi gua bi na'. It features a rhythmic pattern of three eighth notes. The 'Vos' part is a single line with a circular graphic containing the word 'ИПТАВ' and a central symbol. To the right of the score are four boxes containing illustrations of hand gestures: the first shows a hand with fingers spread, the second shows a hand with fingers curled, the third shows a hand with fingers spread and palm facing up, and the fourth shows two hands with fingers spread and palms facing each other.

*Ilustración 15*

Mientras algunos viajeros deben continuar con la repetición del patrón rítmico inicial, los otros deben imitar un nuevo patrón propuesto, con la intención de crear un juego polirrítmico (ilustración 16). Por medio de otra señal, diseñada para dirigir los dos grupos (último gesto del habitante en la ilustración 16), se cambian los volúmenes de manera diferenciada en los dos conjuntos de viajeros constituidos. Por un tiempo indefinido, el habitante juega a su gusto con estas dimensiones dinámicas.



*Ilustración 16*

Seguidamente, el habitante toma su instrumento (Viola) y toca la melodía de la canción tradicional “Guabina Huilense”, del compositor Carlos Cortés, repitiéndola indefinidamente, haciendo posibles variaciones de la melodía, del timbre, del registro, de las articulaciones o de las dinámicas (Ilustración 17).

*Ilustración 17*



Después de realizar estas variaciones, el habitante deja su instrumento, y comienza a moverse por el espacio, interpretando con las palmas alguno de los patrones rítmicos anteriormente propuestos, luego los dos grupos de viajeros imitan esta acción e incitan al público a participar también con las palmas (Ilustración 18).



Luego de la interacción grupo-espectadores, y cuando el habitante considere adecuado; éste se dirige de nuevo a tomar la viola, proponiendo que la misma acción sea seguida por los viajeros, de esta manera prepara el inicio de la muestra de los elementos trabajados en cuanto posición cuerpo-instrumento. En primer lugar, el habitante muestra la posición que considera adecuada para sujetar el instrumento y ha sido trabajada previamente en las clases, y luego es imitada por el grupo. Aparece de nuevo la melodía de la canción tradicional “Guabina Huilense”, del compositor Carlos Cortés; esta vez para ser interpretada por los viajeros. El grupo continúa dividido en dos, uno de ellos lo constituyen aquellos que ya tienen la destreza técnica para interpretar la melodía y el otro grupo lo integran los que van a realizar el acompañamiento armónico-rítmico, que aún no han

trabajado los elementos técnicos que les facilita la interpretación de la melodía. El habitante da inicio con un conteo, (Ilustración 19).

*Ilustración 19*

The illustration shows a musical score for 'Guabina Huilense'. At the top, a box contains the text 'Dar inicio a la canción: Guabina Huilense'. Below this, there are two staves of music. To the left of the first staff, there is a diagram of a viola with a red line indicating a specific technical exercise. To the left of the second staff, there is another similar diagram. The musical notation includes various notes, rests, and accidentals, with a vertical dashed line marking a specific point in the second staff.

De esta manera, la partitura gráfica, pretende llevar elementos de las músicas tradicionales colombianas, al mismo tiempo que compartir los elementos trabajados con relación a las necesidades técnicas iniciales para interpretar el instrumento, esto es proponer una construcción escénica con los conocimientos adquiridos durante el proceso de aprendizaje con la información recogida a partir de escuchar, observar e imitar.

### *Memorias recital realizado el 10 de noviembre de 2016*

El día 10 de noviembre de 2016 en la UVA El Paraíso de San Antonio de Prado, realicé una puesta en escena con los estudiantes de viola<sup>20</sup>, éste se planeó como fin de las clases de viola en la escuela de música El Limonar y la propuesta fue realizar los ejercicios que desarrollaron a lo largo de las clases con el material, aplicando también la partitura gráfica. Durante la mañana, con ayuda

---

<sup>20</sup> Registro visible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?material%20experimental> (video “La viola suena con tradición colombiana”)

de algunos estudiantes, iniciamos a preparar el lugar donde se iba a realizar la presentación (ilustración 20),



*Ilustración 20*

En horas de la tarde pegamos carteles, realizamos un breve ensayo general y a las 6 pm inició la entrada del público. La puesta en escena inició siguiendo las indicaciones mencionadas en la partitura gráfica, realizamos un juego rítmico-corporal, interpretamos el patrón rítmico de la guabina con las palmas, interpreté en la viola la melodía de la “Guabina Huilense” de Carlos Cortés haciendo variaciones sobre ésta, realizamos acercamiento rítmico con el público, luego los estudiantes tomaron la viola e interpretaron a dos voces la melodía de la guabina.

Seguidamente, algunos asistentes del público, realizaron una composición en tiempo real, propuesta que surgió de los ejercicios de improvisación dirigida. Ésta estuvo guiada por cinco colores, donde cuatro de ellos representaban cada una de las cuerdas de la viola, y un último color, representaba el silencio (quedarse sin tocar); realicé unas indicaciones que fueron entregadas al público mientras entraban a la presentación, donde indicaba la propuesta de realizar dicha

actividad; en esta precisaba que iba a haber un momento donde los que desearan podían crear música tomando un pincel y pintando con los vinilos en los carteles dispuestos en el espacio. Socialicé también con los estudiantes antes de la presentación, la dinámica del ejercicio, para que ellos respondieran en los sonidos de la viola, según el color que fuera usado por el compositor, igualmente quedando en silencio cuando se mostrara el color correspondiente.

En la última parte de la presentación, los estudiantes interpretaron algunas canciones que solicitaron durante las clases y que fueron enseñadas de manera oral.

Considero que la propuesta tuvo un valor emocional, tanto para los asistentes como para los artistas en escena; los asistentes, especialmente padres y familiares de los estudiantes, disfrutaron del momento y acompañaron a los artistas que estaban en escena. Percibí por parte de los estudiantes, que hubo conexión, realizándose las actividades como se habían planeado.

En términos generales percibí un ambiente agradable, ellos se sintieron cómodos, dispuestos, entretenidos y entusiastas. Hubo una relación de respeto, de amistad, donde se compartió y se aprendió en equipo, evidenciado en la puesta en escena. También, continúo con la intención de explorar y replantear la propuesta cuando observo que se generan dificultades, procurando continuidad en las actividades.

Comparto la percepción hecha por la maestra María Eugenia Londoño en correo electrónico compartido en septiembre de 2016 referente al presente material, tras la pregunta:

¿Cuáles serían los resultados posibles que usted imagina para la música colombiana, de la implementación de ritmos y melodías tradicionales de Colombia para la iniciación musical de la viola?

La maestra María Eugenia Londoño responde de la siguiente manera:

*R: Posibles resultados: 1. En lo cultural, el conocimiento y el disfrute de aportes específicos propios provenientes de los distintos territorios y comunidades del país; experiencia identitaria que produce autoestima en cada sujeto. 2. En lo musical, apropiación y disfrute de recursos estéticos y técnicos y apertura a las músicas del mundo. 3. En lo sociocultural y económico, nuevas posibilidades para el intercambio musical global.*

Hasta el momento estas primeras propuestas han dejado un material que consiste en 12 fragmentos de canciones cada una con 10 líneas que derivan de la base armónico-rítmica de la canción. Cuando aparece la necesidad de vincular el material a la tradición musical escrita, tomo cada una de las líneas de los fragmentos de las canciones y los separo; de esta manera resulta 12 líneas que corresponden a el estudio de las cuerdas al aire con pizzicato, 12 líneas a las cuerdas al aire con el arco y así sucesivamente, presentando cada una de las líneas de acuerdo con el orden de dificultad ascendente como se había propuesto, hasta la última línea que sería 12 líneas de fragmentos de melodías de canciones tradicionales colombianas. Esto equivaldría a que el estudiante solo va a interpretar una melodía con su instrumento después de haber hecho todo un recorrido técnico con la digitación de los 4 dedos sobre el diapasón de la viola.

Con la idea de que el estudiante pueda interpretar melodías desde los primeros niveles, a la vez que va digitando en el instrumento, y reflexionando sobre la cantidad de papel impreso que se necesitó y va a necesitar para acercar al estudiante a la notación musical escrita, considero como un objetivo replantear el material y el orden de los fragmentos musicales que se van a usar; también lograr su difusión por medio digital; evitando el gasto de papel, aportando a la conservación ambiental y facilitando su distribución.

## PRODUCTOS

### Propuesta de material multimedia para la enseñanza de la viola con base en algunos ritmos y melodías tradicionales de Colombia.

Este trabajo ofrece como uno de los productos, la presentación de un material multimedia como página web<sup>21</sup> con enlaces a videos originales en YouTube. Está diseñado para ser usado en el aula, bien sea en un dispositivo portátil, un computador de escritorio, o proyectándolo. Reúne las experiencias derivadas de los materiales y las memorias descritas en el momento II, en una plataforma que facilita el acceso y su distribución. Para la construcción de este material, se transcribieron los fragmentos previamente seleccionados y adaptados de algunos ritmos y melodías tradicionales colombianas en el programa Finale<sup>22</sup>. Posteriormente, por medio del programa SMRecorder<sup>23</sup>, se capturó en video la pantalla del computador, mientras reproducía la transcripción musical hecha en el programa de notación. Finalmente, cada uno de los videos, se editó en el programa Imovie, donde se agregó la portada e información adicional del video.

La partitura de los videos sigue utilizando los términos de habitante (docente) y viajero (estudiantes) para denominar las líneas individuales. Está basada en breves fragmentos de algunas canciones tradicionales colombianas adaptadas a 2 voces; cuando el viajero realiza una función armónica-rítmica, el habitante lleva la melodía; y, por el contrario, cuando el viajero lleva la melodía, será el habitante el que acompañe (ilustraciones 21 y 22). El pentagrama del viajero tiene un mayor tamaño que el del habitante para que sea más fácil de seguir por el estudiante. El material

---

<sup>21</sup> Disponible en: <https://gustaviola.hotglue.me/?propuesta>

<sup>22</sup> Editor musical.

<sup>23</sup> Captura y graba lo que se ve y escucha en la pantalla del computador

audio-visual está acompañado siempre de la reproducción auditiva de las 2 líneas, en donde la línea del viajero tiene mayor volumen para que el estudiante pueda escucharla más claramente.

Con el objetivo de adecuar los fragmentos a los niveles de iniciación, también se transportaron las canciones a las tonalidades más convenientes para ir alcanzando los logros técnicos, musicales y expresivos propuestos. Se sigue utilizando la estructura progresiva de introducir al estudiante a la digitación de la primera posición de la viola de una manera paulatina.

*Ilustración 21*

Score

## La viola suena con tradición colombiana

Guabina

Gustavo Tapias

Los guadales

Jorge Villamil

Viajero I

Habitante II

5

VI I

H II

## La viola suena con tradición colombiana

### El botecito

Gustavo Tapias

Cumbia

Tiburcio Romero Garcés

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system includes parts for 'Viajero I' and 'Habitante II'. The second system includes parts for 'VI I' and 'H II'. The third system includes parts for 'VI I' and 'H II'. The score uses various rhythmic notations, including eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.

En este material, se introducen gradualmente las grafías convencionales para las dinámicas y las articulaciones, con el propósito de apoyar el aprendizaje de estos códigos notacionales; a diferencia de las otras exploraciones descritas que utilizaban diferentes gestos para indicar dichas cualidades sonoras. Es así, como en los niveles iniciales, se recomienda el uso del pizzicato, y posteriormente, se introduce el uso del arco con sus respectivas indicaciones gráficas. En los niveles medios de iniciación de este material, encontramos que los sonidos cortos, están ya asociados al símbolo de staccato, y la intención de acortar al máximo el espacio entre nota y nota está asociada al uso de las ligaduras de expresión. Además, se introducen los símbolos tradicionales de las dinámicas incluyendo los reguladores de “crescendo y decrescendo” (ilustraciones 23 y 24).

# La viola suena con tradición colombiana

**Bambuco**  $\text{♩} = 100$  **Bambuco** Gustavo Tapias  
Gloria al niño Dios  
Compositor

Viajero I

Habitante II

6

VI

H II

12

VI

H II

18

VI

H II

25

VI

H II

## La viola suena con tradición colombiana

**La pollera colorá** Gustavo Tapias  
Cumbia  
Juan Madera Castro

**Cumbia**  $\text{♩} = 80$

Viajero I

Habitante II

5

VI

HII

8

VI

HII

Igual que en las exploraciones descritas en el momento II, se recomienda primero introducir el material oralmente, desde la ejemplificación del docente y posterior imitación del estudiante; para después, utilizar los videos como otra herramienta que permita el aprendizaje y práctica de la lectura de partituras.

La improvisación y exploración sonora también están concebidas dentro de la aplicación del material. Una vez el nivel del montaje de alguna partitura es el adecuado, se pueden utilizar otros videos que se encuentran en la misma página. Están diseñados para que los estudiantes escuchen la repetición indefinida de algunas de las bases rítmicas usadas e improvisen sobre éstas. Una de las estrategias recomendadas para posibilitar la improvisación y la exploración sonora, consiste en tomar cinco objetos de diferentes colores, y acordar con los estudiantes cuáles de ellos representen cada cuerda de la viola y cuál representa el silencio (dejar de tocar). Inicialmente, el docente muestra un objeto escogido, y según su color, los estudiantes improvisan basados en el material multimedia sobre la cuerda correspondiente; con las cuerdas al aire o digitándolas, de acuerdo al nivel técnico que se esté trabajando. También se pueden acordar señales gestuales previamente, para que los estudiantes cambien las duraciones, alturas, articulaciones, dinámicas y los timbres que están interpretando, como ya se había propuesto en algunos de los materiales y experiencias descritas en el momento II. Los videos que reproducen las bases rítmicas sin partituras, también se pueden usar con cualquier otra estrategia de improvisación y exploración sonora que sea pertinente.

Las actividades de contextualización, usadas en el momento II, que están relacionadas con familiarización de los estudiantes con las músicas tradicionales colombianas, siguen siendo relevantes en el uso de estos videos. Es pertinente solicitar a los estudiantes que realicen una indagación en sus entornos familiares y sociales sobre el conocimiento de las canciones usadas, que escuchen diferentes versiones de éstas, y que consulten sobre sus autores.

En el caso de tener estudiantes que no hayan tenido contacto previo con el instrumento, antes de utilizar el material multimedia propuesto, se deben realizar las actividades presentadas como antecedentes en el momento II; donde el docente ejemplificaba la postura corporal que se

asume con la viola, y posteriormente, los estudiantes la imitaban mientras se les realiza los ajustes necesarios.

### Descripción detallada del material.

Los primeros cuatro videos, están centrados en el conocimiento de las cuerdas al aire del instrumento. Queda planteada la posibilidad de que se escoja libremente la técnica para producir el sonido del instrumento entre pizzicato, arco o combinadas durante cualquier ejercicio del material, dependiendo del conocimiento que tenga cada estudiante del manejo del arco.

A manera de tabla presento información detallada sobre los primeros cuatro videos:

Cuerdas al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
Los guadales	Guabina	Jorge Villamil	Cm	100	Reconocer cuerda G. Compás ternario: se toca en tiempos 1 y 2 y silencio en 3.
Los guadales	Guabina	Jorge Villamil	Cm	100	Reconocer cuerda G y C. Técnica staccato, notas cortas. Compás ternario: se toca en tiempos 1 y 2 y silencio en 3.
Cachipay	Pasillo	Emilio Murillo	D	140	Reconocer cuerdas C, G, D. Compás ternario: se toca en tiempos 1 y 2 y silencio en 3.
Pescador lucero y río	Pasillo	José A. Morales	G	120	Reconocer cuerdas C, G, D, A. Dos compases ternarios: se toca 3 tiempos, lo que ocupa el primer compás y un tiempo del segundo, se dejan 2 tiempos en silencio.

Los siguientes tres videos trabajan la digitación del primer dedo (índice) sobre el diapasón de la viola y el uso de las cuerdas al aire. Para esto, se requiere que los estudiantes practiquen su

audición y precisión motora para que calculen el lugar exacto donde deben digitar. Propongo iniciar sin ninguna clase de marca sobre el diapasón, y posteriormente señalar con cinta el punto sobre el diapasón adecuado. Recomiendo hacer énfasis en realizar poco movimiento de los dedos cuando se digitan, manteniéndolos siempre muy cerca del diapasón.

A manera de tabla presento información detallada sobre estos tres videos:

Dedo 1 a distancia de un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
El botecito	Cumbia	Tiburcio Romero Garcés	Dm	160	Posición para poner dedo 1 a distancia de tono en la cuerda D (notas re y mi). Compás binario. Reconocimiento de las barras de repetición.
La pollera colorá	Cumbia	Juan Madera Castro	G	160	Posición para poner dedo 1 a distancia de tono cuerda G y C (notas sol-la y do-re). Compás binario. Reconocimiento de las barras de repetición.
El gallo tuerto	Porro	José Barros	G	160	Posición para poner dedo 1 a distancia de tono cambiando por cuerdas A, D, G. (notas la-si, re-mi y sol-la). Compás binario Reconocimiento de las barras de repetición con salto a segunda casilla.

Posteriormente, se propone la digitación del segundo (medio) y primer dedo. A pesar de que el segundo dedo puede producir medio tono o un tono, dependiendo de la distancia que tenga con el primero, en los siguientes cuatro videos se limita al uso del semitono.

A partir de este momento, el material se divide en dos instancias. La primera; que aquí denomino como estudios, sigue utilizando las adaptaciones rítmico armónicas de los fragmentos de las canciones en la línea de los estudiantes. La segunda instancia; que aquí nombro como canciones, utiliza las adaptaciones de las melodías de los fragmentos usados.

A manera de tabla presento la información detallada sobre estos cuatro videos:

Estudios:

Dedo 2 a un semitono del dedo 1, y éste a distancia de un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
Navidad negra	Cumbia	José Barros	Cm	140	Interpretación sobre la cuerda do. Compás binario. Signos de dirección de arco (talón y punta). Reposición de arco.
Aguacero de mayo	Bullerengue	Tradicional de Soplaviento (Bolivar)	Bb	160	Movimiento de arco y digitación por cuerdas G y D

Canciones:

Dedo 2 un semitono del dedo 1, y éste a distancia de un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
La piragua	Cumbia	José Barros	Am	160	Dos notas en una misma dirección del arco (ligaduras de articulación) Dos notas que suman sus duraciones (Ligaduras de prolongación).
El botecito	Cumbia	Tiburcio Romero Garcés	Dm	160	Acción de retomar el arco. Dos notas que suman sus duraciones (Ligaduras de prolongación). (Se recomienda usar poca cantidad de arco).

El segundo dedo se extiende o se separa para producir un tono con relación al primer dedo.

A manera de tabla presento la información detallada sobre estos cuatro videos:

Estudios:

Dedo 2 a un tono del dedo 1, y éste a distancia de un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
Se va el caimán	Cumbia	José Barros	D	160	Se mueve por cuerdas A y D. Dinámicas forte y piano.
El cuchipe	Bambuco	Eduardo Gómez Bueno	C	140	Se mueve por cuerdas C y G.

Canciones:

Dedo 2 a un tono del dedo 1, y éste a distancia de un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
La pollera colorá	Cumbia	Juan Madera Castro	G	160	Iniciar la canción con el arco en dirección hacia arriba. Técnica staccato, notas cortas.
Se va el caimán	Cumbia	José Barros	D	160	Iniciar la canción con el arco en dirección hacia arriba. Dos notas que suman sus duraciones (Ligaduras de prolongación)

Por último, la digitación sobre el diapasón con los dedos 1, 2, 3 (anular) y el 4 (meñique); que eventualmente se utiliza a un semitono y a un tono con relación al dedo anular.

A manera de tabla presento la información detallada sobre el resto de los videos:

Estudios:

Dedo 3 a un semitono del dedo 2, éste a un tono del dedo 1 que su vez está a un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
Gloria al niño Dios	Bambuco	Marcela García	C	100	Uso de las cuerdas C, G. Compás binario, subdivisión ternaria. Dinámicas forte y piano. Crescendo y decrescendo
Ay cosita linda	Merecumbé	Pacho Galán	D	100	Uso de las cuerdas D, A.

Canciones:

Dedo 3 a un semitono del dedo 2, éste a un tono del dedo 1 que su vez está a un tono de la cuerda al aire					
Nombre	Ritmo	Compositor	Tonalidad	Tempo	Utilidades técnicas
Cachipay	Pasillo	Emilio Murillo	D	140	Cuerdas D, A. Compás ternario.
Himno de Colombia	Marcha	Oreste Síndici/Rafael Núñez	D	110	Cuerdas D, A. Notas cortas. Uso de dedo 4 a semitono.
El gallo tuerto	Porro	José Barros	G	160	Cuerdas D, A. Dinámicas forte y piano.
Tiplecito de mi vida	Torbellino	Alejandro Wills	G	120	Cuerdas G, D. Dinámica mezzo forte.
Guabina Huilense	Guabina	Carlos Enrique Cortés	G	120	Cuerdas G, D. Dinámicas piano y forte. Uso de 4 dedo a distancia de tono.
Ay cosita linda	Merecumbé	Pacho Galán	D	100	Cuerdas D, A. Dinámica mezzo forte.

Quisiera ser el diablo	Parranda	Hernando Mejía Vanegas	G	180	Cuerdas G, D.
El pescador	Cumbia	José Barros	Am	160	Cuerdas G, D, A. Cambios de cuerda rápido.
La rumba de las flores	Rumba	Jorge Velosa	D	160	Agilidad en digitación.

## Propuesta de puesta en escena a partir de los tránsitos realizados.

*“Los proyectos no salen de la nada. Uno no se despierta una mañana pensando: Mañana cruzaré la ciudad empujando un bloque de hielo o La próxima semana invitaré a cientos de voluntarios a mover una duna algunos centímetros”.* (Aljós, 2015, pág. 67)

La propuesta de puesta en escena, se construye a partir de los tránsitos realizados y descritos a lo largo de la realización de este trabajo. Como ya se ha señalado, resulta de mi experiencia como estudiante e intérprete, centrada en las obras de compositores europeos; repertorio que me permitió un conocimiento técnico y musical del instrumento, facilitando el interés por estudiar e interpretar las obras de los compositores colombianos. Las búsquedas y exploraciones realizadas sobre estos, evidenciaron el escaso material disponible y las dificultades involucradas para acceder a sus obras; situación que me inspiró a construir un material de fácil acceso, que permitiera la iniciación de los estudiantes de viola a la interpretación del instrumento, y al mismo tiempo, el acercamiento a algunas de las músicas tradicionales de Colombia.

Esta propuesta artística quiere evidenciar estos tránsitos realizados. Está dividida en cuatro partes: La primera de ellas es la interpretación de los preludios de las suites 3 y 6 para violonchelo solo de J.S Bach, transcritos para viola por Milton Katims, acompañada por un juego de sombras. La segunda, es la ejecución de “Variaciones sobre un nombre” del compositor colombiano Johan Hasler, escrita para viola amplificadora y electrónica en vivo, que va a ser acompañada de la proyección de un video procesado en tiempo real. La tercera parte, es la muestra en video del resultado de las exploraciones realizadas con mis estudiantes sobre algunos fragmentos de

canciones de las músicas tradicionales colombianas. La cuarta parte, es la interpretación en viola, acompañada por tiple, de las adaptaciones de los bambucos “Gloria Beatriz”, de León Cardona, y “Vuela más que el viento”, de Jesús Alberto Rey; y del pasillo “Despasillo por favor!” de Luis Carlos Saboya G. Adicionalmente, el espacio de la presentación, estará intervenido con imágenes y videos acompañantes que compartirán otros de los registros en video de las exploraciones realizadas durante el proceso de investigación-creación de la maestría.

### **Primera parte: La viola y su tradición.**

La presentación de los preludios de J.S. Bach, transcritos para viola; representa las músicas que me formaron como intérprete. Aquellas que han sido denominadas en el transcurso de este trabajo, como las músicas tradicionales de la viola, y que son actualmente usadas en las diferentes instituciones de formación del Valle de Aburrá.

Con la ayuda de un técnico de luces, se pretende establecer un diálogo entre la música y mi sombra. La intención de esto último, es aludir a todas las posibilidades y rutas que un intérprete visita en el estudio de cualquier obra; los diferentes caminos que aparecen cuando se exploran las duraciones, las alturas, las dinámicas, las articulaciones y los timbres; las diversas emociones que surgen en todas estas decisiones; y las distintas impresiones del público.

Haciendo referencia a la interpretación musical de la misma obra por dos intérpretes diferentes, el guitarrista chileno Luis Orlandini Robert menciona que: *“El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales”* (Orlandini Robert, 2012, pág. 79). Profundizando, considero que no habrá dos versiones iguales de una obra interpretada por el mismo músico; inclusive, cuando se toque inmediatamente la misma obra dos veces, siempre aparecerán nuevos caminos.

## **Segunda parte: La viola y los compositores colombianos.**

Producto del rastreo realizado con relación a obras de compositores colombianos para viola, se propone la interpretación de la obra: “Variaciones sobre un nombre” del compositor colombiano Johann Hasler Pérez. Compuesta en el año 2009 para viola amplificada y electrónica en vivo.

Una de las razones para seleccionar la obra, es que el maestro hace parte de la planta de profesores de la Universidad de Antioquia; y esta cercanía permitió el acceso a las partituras. Además, la propuesta es interesante y novedosa para la viola, porque incluye una parte electrónica en vivo.

Con el video acompañante, que va a ser procesado en tiempo real por el músico y artista visual Diego Molina, se quiere aludir a la dificultad que tenemos los intérpretes del instrumento para acceder a la música de los compositores colombianos. La zona patrimonial en las bibliotecas, lugar de difícil acceso, es donde usualmente reposan varias partituras de los compositores colombianos. La manipulación de estas obras, requiere sumo cuidado, y por lo general son objetos únicos. Para acceder a ellas, se debe utilizar guantes y tapabocas para protegerse de la acumulación de partículas de polvo, que algunas tienen por ser documentos antiguos. Adicionalmente, estas partituras no pueden ser retiradas de las bibliotecas, ni se les puede sacar copia. Todas estas situaciones, se constituyen como un obstáculo para que el violista realice el montaje de estas obras.

El video muestra la acción realizada en la biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia, el día jueves 30 de marzo en horas de la tarde. Donde se prestó una partitura de un compositor colombiano, y utilizando las medidas de precaución anteriormente descritas, se estudió

e interpretó in situ, la obra seleccionada<sup>24</sup>.

*“el vídeo ha servido básicamente para introducir en el escenario la realidad exterior o bien para sacar a escena la realidad privada o íntima de los protagonistas”*. (Sánchez, 2007, pág. 277). Se pretende, como dice Sánchez; introducir este video en la escena, como una realidad que puede vivir el intérprete para acceder a algunas de las obras de los compositores colombianos.

Mientras interpreto la obra de Johan Hasler; el video de la sala patrimonial, se manipula en tiempo real desde el sonido emitido por el instrumento; esto es realizado por medio del Software Processing.

### **Tercera y cuarta parte: La viola suena con tradición colombiana.**

Estas partes, evidencian los desarrollos que considero más extensos en todo este trabajo; y es que aquí se quiere representar todo el proceso realizado durante las exploraciones de la construcción de un material de iniciación instrumental para viola, basado en las músicas tradicionales colombianas.

En la tercera parte de la puesta en escena, se quiere aludir a todo el valor y utilidad de las experiencias vividas en la aplicación de estos materiales en las clases con mis estudiantes<sup>25</sup>.

Como se describió en el momento II, a lo largo de estas experiencias trabajé con el concepto de transmisión, vinculado a escuchar, observar e imitar, propio de las músicas tradicionales.

---

<sup>24</sup> Video visible en la página: <https://gustaviola.hotglue.me/?colom> (Acción sala patrimonial)

<sup>25</sup> Procesos visibles en los enlaces: <https://gustaviola.hotglue.me/?Com%20Colom> y <https://gustaviola.hotglue.me/?material%20experimental>

Propuse ejercicios de improvisación y creación colectiva por medio de señas y gestos previamente acordados, y realicé actividades donde la relación con el instrumento es exploratoria y lúdica.

Estas experiencias vividas durante el proceso de construcción del material, dejaron diferentes registros en forma de videos, fotos, partituras, encuestas y escritos; diferentes objetos técnicos <sup>26</sup> que considero como un diario de campo:

*El objeto técnico significa menos una prolongación corporal o una exteriorización de la potencia orgánica, que la traducción física de un sistema intelectual. Mucho menos que una creación definitiva, es ante todo la resolución de un juego de tensiones en la dinámica mental del hombre, es decir, una invención.*(Montoya Santamaría, 2006, pág. 88)

En esta cita, el autor colombiano Jorge William Montoya Santamaría hace relación al pensamiento del filósofo francés Gilbert Simondon delimitando el sentido del término objeto técnico. Esta perspectiva, nos brinda una visión de los videos, partituras, fotos y otros materiales resultantes como registros, que al ser introducidos en la escena, expresan irrevocablemente toda la humanidad que poseen en su construcción.

Propongo entonces, realizar una proyección resultado de estas exploraciones en esta tercera parte. En este video se muestra el montaje grupal realizado por mis estudiantes de la adaptación de una canción de las tradiciones musicales colombianas.

---

<sup>26</sup> La gran contribución de Simondon a la filosofía consiste en mostrar que es completamente inadecuado separar los objetos técnicos de los procesos de individuación a los que está sometido el ser humano. Esos objetos técnicos son más que el resultado de una producción en serie; ellos prolongan la realidad humana, no solamente en cuanto proyecciones funcionales o de relaciones de uso, sino incluso, en sus condiciones mismas de existencia. La inserción del objeto técnico en la cultura, implica la aceptación de una humanidad que él posee en su interior... (Montoya Santamaría, 2006)

La cuarta parte de la puesta en escena, alude al proceso de montaje de algunas músicas tradicionales colombianas, desde una perspectiva más avanzada interpretativamente. Donde presento las adaptaciones realizadas desde las melodías y cifrados, para viola y tiple, de los bambucos “Gloria Beatriz”, de León Cardona, y “Vuela más que el viento”, de Jesús Alberto Rey; y del pasillo “Despasillo por favor!” de Luis Carlos Saboya G.

Con el objetivo de conectar con la tercera parte, y visualizar un posible resultado de los acercamientos iniciales evidenciados allí; estas interpretaciones estarán acompañadas de la proyección de otros registros de las exploraciones realizadas con mis estudiantes.

## CONCLUSIONES

Es importante reconocer el aporte que la academia brinda en la formación musical del violista desde el estudio y montaje de los repertorios norteamericanos y europeos; sin embargo, también es crucial reconocer que las músicas de los compositores nacionales y las músicas tradicionales pueden aportar enormemente al quehacer interpretativo y docente del violista.

A pesar de que estas últimas no han pertenecido a la tradición de enseñanza del instrumento, es muy probable, que todo estudiante, haya estado expuesto a las músicas tradicionales colombianas desde su entorno familiar, los medios masivos o simplemente desde el territorio en que habita. También es muy probable que por este motivo hayan establecido una conexión emocional con estas músicas. Cuando estas se incluyen en el estudio y la enseñanza del instrumento, permiten un aprendizaje significativo: los estudiantes se emocionan al poder integrar el estudio de la viola con su bagaje cultural, se llenan de entusiasmo por explorar los sonidos del instrumento desde melodías que pueden llegar a reconocer como propias y logran que reconozcan estas músicas como válidas e importantes, y esto ayuda a construir un sentimiento de pertenencia. Adicionalmente, el utilizar la oralidad, la imitación, lo colectivo y el juego, elementos propios de las músicas tradicionales, refresca el panorama más convencional de las clases iniciales de viola, donde el estudiante se encuentra al frente de una partitura, descifrando códigos notacionales con gran esfuerzo, y en algunos casos incluso sufrimiento.

La guía auditiva del material de iniciación propuesto, permite que el estudiante se relacione de una manera fácil con la estructura rítmica que se encuentra dentro de cada una de las canciones. Esta misma guía ofrece un referente melódico que puede ser seguido por el estudiante y le ayuda a reconocer la entonación del instrumento. La relación con la parte visual, fortalece el

reconocimiento de códigos de notación musical a los cuales el futuro intérprete va a estar expuesto en su formación musical; si bien, al inicio, el planteamiento es que se interprete la viola desde los procesos de transmisión oral, el posterior contacto con la transcripción de las músicas colombianas se vincula, apoya y facilita la asimilación de los métodos de enseñanza tradicionales. Adicionalmente, el material multimedia brinda libertad al profesor durante la clase, al reproducir el video para ser seguido por los estudiantes, el profesor puede estar pendiente de detalles técnicos; por ejemplo, la posición corporal del estudiante. Este material queda abierto para que se pueda replicar para otros instrumentos, además, queda la intención de seguir desarrollándolo y usándolo en mi quehacer docente.

El tránsito entre el repertorio tradicional del instrumento y las músicas colombianas ha sido fundamental para la construcción de una propuesta de puesta en escena; en donde se pueda evidenciar la relación entre continuidad y cambio, lograr sembrar la semilla de un proceso transformador de las músicas tradicionales colombianas y al mismo tiempo de las tradiciones de enseñanza de la viola.

Cuando se incluyen las músicas tradicionales colombianas en la interpretación del instrumento y se utilizan en la puesta en escena, enriquecen los vínculos entre el público y el intérprete, despiertan otro tipo de sensibilidades, facilitan el aprendizaje de la improvisación, la memoria musical, el uso activo de la audición, la práctica de polirritmias, el diálogo grupal y la inclusión de nuevas sonoridades en el instrumento.

Las exploraciones y acercamientos a las obras escritas de Carlos Posada Amador y Blas Emilio Atehortúa, despertaron el interés por conocer otras propuestas de los compositores colombianos para la viola; particularmente, la obra del compositor Johann Hasler que involucra

algunos recursos tecnológicos para el procesamiento del sonido de la viola en vivo, propuesta novedosa en los escenarios locales.

Es así, como este trabajo ha evidenciado, desde una autoetnografía, cómo contribuir a los procesos de formación musical de la viola y enriquecer una propuesta de puesta en escena, desde un tránsito entre los repertorios tradicionales de la viola y las músicas colombianas.

# ANEXOS.

Anexo 1. Adaptaciones de algunos fragmentos de canciones de músicas tradicionales colombianas, con armonías como ejercicios para desarrollar algunos elementos técnicos necesarios para interpretar la viola. (Región andina)

Partitura general

## LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Región Andina entre Arcos, Pizzicatos y Cuerdas

Compositor anonimo

Arr: Gustavo Tapia

Recuerdo de Madre (Ofelia Henao)

### Lorito Azul Danza

The score is for ten violas (Viola I to Viola X) in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into five measures. Each staff includes specific performance instructions:

- Viola I:** *Cuerdas al aire en pizzicato* (pizz.) and *Cuerdas al aire con arco*.
- Viola II:** *Poniendo dedo 1 en pizzicato* (pizz.) and *pizz.*
- Viola III:** *Poniendo dedo 1 con arco*.
- Viola IV:** *Dedos 1 y 2 en pizzicato* (pizz.) and *pizz.*
- Viola V:** *Dedos 1 y 2 con arco*.
- Viola VI:** *Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato* (pizz.) and *pizz.*
- Viola VII:** *Dedos 1, 2 y 3 con arco*.
- Viola VIII:** *Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*.
- Viola IX:** *Melodias con armonia*. Chords D, G, D, G, D are indicated above the staff.
- Viola X:** *Melodias con armonia*. Chords D, G, D, G, D are indicated above the staff.

The lyrics at the bottom of the page are: Lo ri lo ri lo ro toa zul can ytan doa mo res en el bam

©

6

The image shows a musical score for ten violas, labeled Vla. I through Vla. X. The score is written in 3/8 time and G major. The lyrics are: bú y vol ver a can tar ce le bran do tu ta lle lo ri to real. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'V' (Vibrato) and '2' (second ending). The lyrics are placed below the bottom staff (Vla. X).

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

bú y vol ver a can tar ce le bran do tu ta lle lo ri to real

# Pescador, Lucero y Río

## Pasillo

Jose A. Morales

Arr: Gustavo Tapia

The musical score is for ten violas, labeled Viola I through Viola X. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions for each part:

- Viola I:** *Cueras al aire en pizzicato* (pizz.)
- Viola II:** *Cueras al aire con arco*
- Viola III:** *Poniendo dedo 1 en pizzicato* (pizz.)
- Viola IV:** *Dedos 1 y 2 en pizzicato* (pizz.)
- Viola V:** *Dedos 1 y 2 con arco*
- Viola VI:** *Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato* (pizz.)
- Viola VII:** *Dedos 1, 2 y 3 con arco*
- Viola VIII:** *Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*
- Viola IX:** *Melodías con armonía*
- Viola X:** *Melodías con armonía*

The lyrics at the bottom of the score are: *cuen tan que hu bou n pes ca dor bar que ro que pes ca ba de no che en el*

4  
Pescador lucero y río

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

G G7 C

rí o queu na vez con su red pes cóun lu ce ro

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA  
Partitura general

Pescador lucero y río

5

The musical score consists of ten staves for violas (Vla. I to Vla. X) and a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line includes the lyrics: "y fe liz lo lle vó y fe liz lo lle vó a su bo hí o". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'V' (Vibrato) and 'G' (Grave).

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA  
Partitura general

# La Ruana Bambuco

José Macías-Luis Carlos González  
Arr: Gustavo Tapia

*Cueras al aire en pizzicato*  
Viola I

*Cueras al aire con arco*  
Viola II

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
*pizz.*  
Viola III

*Poniendo dedo 1 con arco*  
Viola IV

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
Viola V

*Dedos 1 y 2 con arco*  
Viola VI

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
*pizz.*  
Viola VII

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*  
Viola VIII

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*  
Viola IX

*Melodías con armonía*  
G7 C G7 C G  
Viola X

la ca pa del vie ji hi dal — go — serom pe pa ra ser rua — na — y cua tro ra ya s con fun

Vla. I  
 Vla. II  
 Vla. III  
 Vla. IV  
 Vla. V  
 Vla. VI  
 Vla. VII  
 Vla. VIII  
 Vla. IX  
 Vla. X

\_ den \_ el cas tí lloy la ca ba \_ ña \_ es fun da do ra de pue \_ blos co el tí pley con el ha

18

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

C A7 Dm G C

— cha — y con el pe rroan da rie — go que se tra gó la mon ta ña —

Partitura general

# LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

Región Andina entre arcos, pizzicatos y cuerdas

## Tiplecito de mi vida Torbellino

Alejandro Wills  
arr. Gustavo Tapias

*Cuerdas al aire en pizzicato*  
*pizz.*

*Cuerdas al aire con arco*

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
*pizz.*

*Poniendo dedo 1 con arco*

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
*pizz.*

*Dedos 1 y 2 con arco*

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
*pizz.*

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

*Melodías con armonía* D G D G D G

Tí ple ci to de mi vi dapedazo demisnonta ñas comosue nandesenti das comosue nandesenti

10

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

D G D G D G D G

das tus no tas en tie rraex tra ña y co mo ri man de bien

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

18

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

— tus ero ma ti cas es ca las con el go tear de mi llan to con el go tear de mi llan to so bre tu

D G D G D G D

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

25

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

G D G D G

Vla. X

bru ñi da ca ja so bre tu bru ñi da ca ja

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

# Negrta Danza

Luis Dueñas Perilla  
arr. Gustavo Tapias

30

*Cueras al aire en pizzicato*  
pizz.

*Cueras al aire con arco*

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

*Poniendo dedo 1 con arco*

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1 y 2 con arco*

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

*Melodías con armonía*

G Em Am D7

ne gri ta tu vi nisten la no che de mi ar go pe nar tu lle gas tea mi vi da y bor ras tela he

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

7  
 Vla. I  
 Vla. II  
 Vla. III  
 Vla. IV  
 Vla. V  
 Vla. VI  
 Vla. VII  
 Vla. VIII  
 Vla. IX  
 Vla. X

ri da de mi pe na le tal lai lu sión de mi vi da es a mar te no

G E7

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

©

12

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

Am C G D G

más in plo rar teel con sue lo el ca lor yel en sue ño que ja más pu deha llar

## Los guadales

### Guabina

Jorge Villamil  
arr. Gustavo Tapias

*Cueras al aire en pizzicato*

17 *pizz.*

Viola I

*Cueras al aire con arco*

Viola II

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*

*pizz.*

Viola III

*Poniendo dedo 1 con arco*

Viola IV

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*

*pizz.*

Viola V

*Dedos 1 y 2 con arco*

Viola VI

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*

*pizz.*

Viola VII

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

Viola VIII

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

Viola IX

*Melodías con armonía*  
C m

Viola X

Llo ran

llo ran los gua dua les

por que

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

Partitura general

5

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

G Cm B $\flat$  E $\flat$

tam bién tie nen al ma y los he vis to llo ran do

LA VIOLA SUENA CON TRADICION COLOMBIANA

*ff*

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

Fm Cm G Cm

y los he vis to llo ran do cuan do en las tar des los es tre me ceel vien to en los va lles

Región caribe

Partitura general

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Región Caribe entre Arcos, Pizzicatos y Cuerdas

Alicia Adorada

Juancho Polo Valencia

Paseo Vallenato

arr. Gustavo Tapias

Cueras al aire en pizzicato  
pizz.

Viola I  
Cueras al aire con arco

Viola II  
Poniendo dedo 1 en pizzicato  
pizz.

Viola III  
Poniendo dedo 1 con arco

Viola IV  
Dedos 1 y 2 en pizzicato  
pizz.

Viola V  
Dedos 1 y 2 con arco

Viola VI  
Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato  
pizz.

Viola VII  
Dedos 1, 2 y 3 con arco

Viola VIII  
Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco

Viola IX  
Melodías con armonía

Viola X

Co mo Diosenlatierranotiene a migos co monotieneamigosquierlo quiera tanto le pidoyle

7

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

D C G Em D C

pi doayhom bey se lle vóa mi compa ñe ra tan to le pí doyle pí doayhom bey se lle vóa mi compa

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

13

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

ñe ra A lí cia lí cia do ra da yo te re cuer doen to das mis pa rran das

G D C G

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

# El Gallo Tuerto

José Barros

arr. Gustavo Tapias

*Cueras al aire en pizzicato*  
pizz.

## Porro

Viola I  
*Cueras al aire con arco*

Viola II  
*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

Viola III  
*Poniendo dedo 1 con arco*

Viola IV  
*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

Viola V  
*Dedos 1 y 2 con arco*

Viola VI  
*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

Viola VII  
*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

Viola VIII

Viola IX  
*Melodías con armonía*  
G D G

Viola X

Se mu rió mi ga llo tuer to que se rá de mi ga lli na se mu rió mi ga llo

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

©

The image shows a musical score for ten violas, labeled Vla. I through Vla. X. The music is in 3/8 time and the key of D major (one sharp). The score consists of ten staves. Vla. I starts with a fermata and a 'z' above the first measure. Vla. X has guitar chords 'D', 'G', and 'D' written below it. The lyrics are: 'tuer to que se rá de mi ga lli na a las \_\_\_cin coe' la ma ña \_\_\_na me can \_\_\_ta baen la co ci'.

tuer to que se rá de mi ga lli na a las \_\_\_cin coe' la ma ña \_\_\_na me can \_\_\_ta baen la co ci

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

*18*

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

na a las cin coe' la ma ña na me can ta baen la co ci na

G D G

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

# El Pescador

## Cumbia

José Barros  
arr. Gustavo Tapias

*Cueras al aire en pizzicato*  
pizz.

Viola I  
*Cueras al aire con arco*

Viola II  
*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

Viola III  
*Poniendo dedo 1 con arco*

Viola IV  
*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

Viola V  
*Dedos 1 y 2 con arco*

Viola VI  
*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

Viola VII  
*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

Viola VIII

Viola IX  
*Melodías con armonía*  
Am C Am

Viola X

Va su biendo la co rrien te con chin chorroya ta rra ya la ca no a de ba re

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

—que pa ra —lle gar a la pla —ya el pes ca dor ha bla con la lu —na el pes ca dor ha bla con la pla

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

18

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

— ya el pes ca dor no tie ne for tu na so lo sua ta rra — ya

C E7 Am

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

# LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Región Caribe entre Arcos, Pizzicatos y Cuerdas

## La Múcura

### Porro

Toño Fuentes

arr. Gustavo Tapias

*Cuerdas al aire en pizzicato*  
pizz.

*Cuerdas al aire con arco*

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

*Poniendo dedo 1 con arco*

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1 y 2 con arco*

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

*Melodías con armonía*

The score consists of ten staves, each labeled Viola I through Viola X. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. Viola I and II have simple rhythmic patterns. Viola III and IV have more complex patterns involving pizzicato and arco. Viola V and VI have patterns with pizzicato and arco. Viola VII and VIII have patterns with pizzicato and arco. Viola IX has a pattern with arco. Viola X has a melodic line with a G chord indicated above it.

La mú\_\_cu ra está en el sue\_\_lo ay ma má no pue do con e\_\_lla me la \_\_lle vo a la cin tu

2

7

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

—raay ma má no pue do con e\_\_\_\_lla yes que no pue do con e\_\_\_\_llaay ma má no pue do con e\_\_

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

13

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

\_\_lla yes que no pue do con e \_\_llaay ma má no pue do con e \_\_lla

C G C

Detailed description: This is a page of a musical score for ten violas, numbered 13. The score is written in 3/4 time and features ten staves, each labeled from Vla. I to Vla. X. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: 'lla yes que no pue do con e llaay ma má no pue do con e lla'. The lyrics are placed below the bottom staff (Vla. X). Below the lyrics, there are three chord symbols: 'C', 'G', and 'C', which correspond to the first, third, and fifth measures of the music. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, along with rests and phrasing slurs.

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

# Yo me llamo cumbia

4

*Cueras al aire en pizzicato*

## Cumbia

**Mario Gareña**

arr. Gustavo Tapias

pizz.

*Cueras al aire con arco*

*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

*Poniendo dedo 1 con arco*

*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1 y 2 con arco*

*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

*Melodias con armonia* Gm D7

Yo me lla mo cum\_\_ bia yo suo la rei\_\_ na por don de voy nohay u na ca de

Partitura general

The musical score consists of ten staves for violas, labeled Vla. I through Vla. X. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. A dynamic marking of *g* (forte) is placed above the first staff. The notation includes various rhythmic figures such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often in pairs or groups. Vla. I and Vla. V feature prominent eighth-note patterns. Vla. II has a more sparse, dotted-note pattern. Vla. III and Vla. VII have similar eighth-note patterns. Vla. IV and Vla. VI have quarter-note patterns. Vla. VIII and Vla. IX have dotted-quarter-note patterns. Vla. X has a more complex pattern with eighth and sixteenth notes. At the bottom of the score, there is a vocal line with lyrics: "ra que sees té quie ta don de yoes toy mi piel es mo re na co mo los cue". Two chord symbols, Gm and G7, are placed below the vocal line.

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

©

*ff*

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

—ros de mi tam bor      y mis hom bros son —un par de ma ra —cas que be sael

Cm      Gm      D7

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

16

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Gm Cm Gm D7 Gm

Vla. X

sol y mis hom bros son un par de ma ra cas que be sael sol

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

# Aguacero de mayo

## Porro

*Cueras al aire en pizzicato*  
pizz.

**Tradicional de Soplaviento (Bolivar)**  
arr. Gustavo Tapias

Viola I  
*Cueras al aire con arco*

Viola II  
*Poniendo dedo 1 en pizzicato*  
pizz.

Viola III  
*Poniendo dedo 1 con arco*

Viola IV  
*Dedos 1 y 2 en pizzicato*  
pizz.

Viola V  
*Dedos 1 y 2 con arco*

Viola VI  
*Dedos 1, 2 y 3 en pizzicato*  
pizz.

Viola VII  
*Dedos 1, 2 y 3 con arco*

Viola VIII  
*Dedos 1, 2, 3 y 4 con arco*

Viola IX  
*Melodías con armonía*  
Gm F Gm

Viola X  
A gua ce roe' ma yo de ja lo ca er a gua ce roe ma yo

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Vla. I  
 Vla. II  
 Vla. III  
 Vla. IV  
 Vla. V  
 Vla. VI  
 Vla. VII  
 Vla. VIII  
 Vla. IX  
 Vla. X

F Gm

de ja lo ca er \_\_\_ bo ni \_\_\_ ta tu ca sae' pal \_\_\_ ma bo ni \_\_\_ ta tu ca sae' pal \_\_\_ ma bo ni

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Partitura general

*mf*

Vla. I  
Vla. II  
Vla. III  
Vla. IV  
Vla. V  
Vla. VI  
Vla. VII  
Vla. VIII  
Vla. IX  
Vla. X

F Gm F Gm

— ta tu va ra zón — bo ni — ta tu va ra zón — bo ni — ta la queestaa den — tro que me

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

©

*mp*

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vla. IV

Vla. V

Vla. VI

Vla. VII

Vla. VIII

Vla. IX

Vla. X

F Gm F Gm

par teel co ra zón — bo ni — ta la quees taa den — tro que me par teel co ra zón —

LA VIOLA SUENA CON TRADICIÓN COLOMBIANA

Anexo 2. Partitura gráfica y glosario.

Partitura general La viola suena con tradición colombiana entre arcos pizzicatos y cuerdas  
 Partitura N°1 para un habitante y un grupo de viajeros Gustavo Tapias

Habitante I

Viajeros

Habit I

Vos

Habit I

Vos

Ruta II

Repetir X veces

Espera la señal para asumir el rol de habitante.

mi gua bi na

7

12

©

2

18

Habit I

Vos

Ruta II

26

Habit I

Vos

Ruta II

Dar inicio a la canción:  
Guabina Huilense

31

Habit I

Vos

Ruta II

39

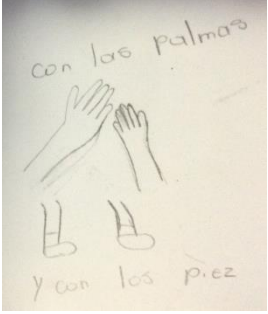
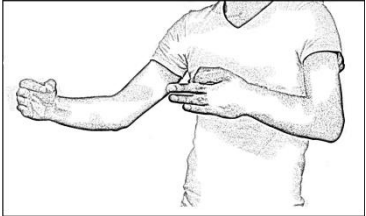

Habit I

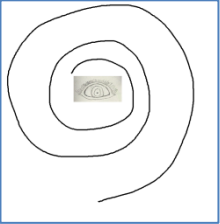
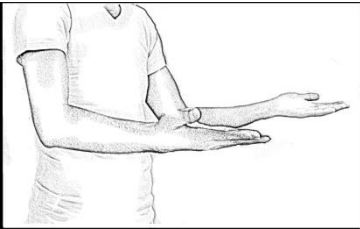
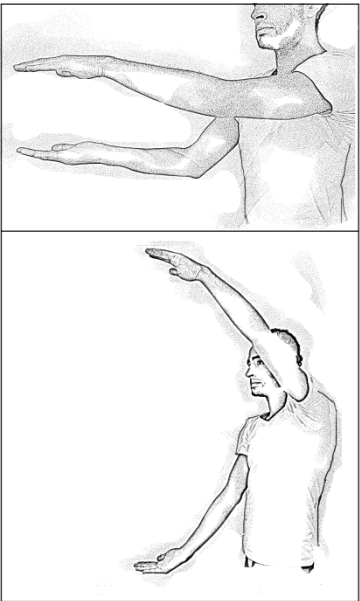
Vos

Ruta II

La viola suena con tradición colombiana entre arcos pizzicatos y cuerdas

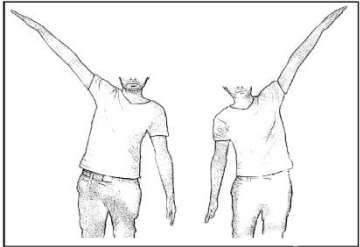
Glosario, “Partitura gráfica NI para un habitante y un grupo de viajeros”.

	<p><b>Exponer un patrón rítmico con el cuerpo:</b> realizar un patrón rítmico, usando cualquier sonido del cuerpo y combinándolos como se quiera. Si no tiene ninguna indicación adicional, este patrón es libre, pero debe ser preferiblemente corto para que sea imitado.</p>
	<p><b>Dar inicio a la imitación:</b> cuando se realice este gesto, todos los viajeros imitan simultáneamente y una sola vez el juego rítmico propuesto.</p>
	<p><b>Imitar el juego propuesto:</b> este signo indica la repetición de una acción propuesta.</p>

	<p><b>Cambiar de rol en la actividad anterior:</b> el habitante selecciona a quien será el nuevo habitante con gesto o una acción corporal (un guiño del ojo, abrazar a la persona, señalar a la persona, entre otros.)</p>
<p><b>Repetir X veces</b></p>	<p><b>Repetir:</b> esta acción se debe repetir hasta que vuelva al 1er habitante que cada integrante haya sido habitante por al menos 1 vez.</p>
	<p><b>Imitar constantemente:</b> cuando se realice este gesto, todos los viajeros imitan simultáneamente y repetidamente el juego rítmico propuesto.</p>
	<p><b>Juego con las dinámicas:</b> este es un gesto móvil, cuando las dos manos están cerca, el sonido que se emite es piano (pasito), a medida que se van separando, el sonido aumenta y cuando las manos están más separadas, el sonido que se emite es fuerte (fuerte).</p>



**Dividir el grupo:** esta señal se utiliza para dividir el grupo en dos.



**Juego de dinámicas con grupo dividido:** esta señal permite realizar un juego de dinámicas con el grupo dividido. El grupo de la izquierda, obedece a la mano izquierda del habitante y el grupo de la derecha, obedece a la mano derecha.

Cuando la mano está abajo, cerca a la pierna, el sonido que se produce es piano (pasito) a medida que va subiendo se va incrementado el sonido, alcanza el sonido más fuerte cuando la mano está arriba.

## BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

- Alarcón Orozco, J., Caro Delgado, G. J., Ceballos Ramos, J. C., & Restrepo Mesa, J. F. (2015). *Música tradicional colombiana para ensamble de cuerdas frotadas*.
- Aljys, F. (2015). *Francis Aljys Relato de una negociación A Story of Negotiation*. (A. R. M. C. Editorial, Ed.).
- Bastidas España, J. M. (2014). La música del sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók. *Belvedere Meridionale*, 26(2), 27–47.
- Buj Corral, M. (2015). Partituras Gráficas Circulares: Entre Tiempo y Espacio. *BRAC - Barcelona Research Art Cration*, 2(3), 277–300. <https://doi.org/10.4471/brac.2014.14>
- Carrasco, N. (2008). *Improvisación y Escucha. Materiales y Contexto*. Universidad de Chile. Retrieved from [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-carrasco\\_n/pdfAmont/ar-carrasco\\_n.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-carrasco_n/pdfAmont/ar-carrasco_n.pdf)
- Choperena Armendáriz, T. (2013). Poemas con nombre propio . El poema autorreferencial en la poesía española contemporánea : Miguel d ' Ors y Javier Salvago. *AnMal Electrónica*, 35, 93–106.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S., & Molina Zavalía, R. (2015). *Manual de investigación cualitativa* (1. edición). Barcelona: Gedisa.
- Díaz de la Fuente, A. (2005). *Estructura y Significado de la Música Serial y Aleatoria*. Retrieved from [http://www2.uned.es/dpto\\_fim/publicaciones/alicia\\_1.pdf](http://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf)
- García Laborda, J. M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de*

*sus protagonistas (una antología de textos comentados). Colección De Cultura Moderna.*

Sevilla: Editorial Doble J.

García Torrelles, P. (2005). *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de compositores españoles del siglo XX*. Universidad de Granada.

Giraldo M, Y. (2012). *Análisis estructural de “Ut supra el fénix” de Blas Emilio Atehortúa*. EAFIT.

Jaramillo, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista Electrónica de LEEME, 14*, 1–55.

León, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta.

Locatelli de Pέργamo, A. M. (1973). *La notación musical de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Magin, L. (2012). *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2002). *Cuaderno de Ejercicios para Clarinete*. Bogotá: Litografía Sánchez.

Miranda Pineda, Y. (2015). *Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal*.

<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

- Montoya Santamaría, J. W. (2006). *La individuación y la técnica en la obra de Sigmondon* (Primera ed). Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Montoya Santamaría, J. W. (2010). Interfaces tecnológicas y transmisión cultural. *Historia Y Sociedad, Núm 19*, 93–121.
- Neüman, M. I. (2008). Construcción de la categoría “Apropiación social.” *Quorum Académico*, 5(2), 67–98. Retrieved from [https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=cB4fcFq1MusC&oi=fnd&pg=PA67&dq=apropiacion+social+de+tic&ots=5\\_BkD9Y7sw&sig=ftQrsaqWp8UgNXUjZ8y\\_58BtLV4#v=onepage&q=apropiacion social de tic&f=false](https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=cB4fcFq1MusC&oi=fnd&pg=PA67&dq=apropiacion+social+de+tic&ots=5_BkD9Y7sw&sig=ftQrsaqWp8UgNXUjZ8y_58BtLV4#v=onepage&q=apropiacion social de tic&f=false)
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. *A Contratiempo*, (9), 34–44.
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66(218), 77–81. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Ortega Valverde, J. C. (2012). La improvisación en la música contemporánea. Retrieved from <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/06/La-Improvisación.pdf>
- Samper Arbeláez, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI\_ nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista, Núm 8*, 297–316.
- Sánchez, J. A. (2007). De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. *Estudis Escènics*, 32, 270–280.
- Valbuena B, N. (1997). Blas Emilio Atehortúa: Alusión a lo posible. *Nómadas (Col)*, (7).

Zuleta, A. (2012). El Método Kodály en Colombia - Fase II.