

**Música instrumental andina colombiana para cuarteto de cuerdas frotadas**

Santiago Acevedo Castro

Trabajo de grado en investigación-creación para obtener el título de  
Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes

Facultad de Artes  
Universidad de Antioquia  
Medellín  
2022

## Resumen

Este trabajo de investigación creación busca proponer un diálogo entre la sonoridad estilística de la música instrumental andina colombiana y las posibilidades idiomáticas del cuarteto de cuerdas frotadas a través de la elaboración de un repertorio de cuatro arreglos y cuatro composiciones.

En este sentido, la investigación partió de una contextualización de lo que entendemos como música instrumental andina colombiana relacionada con la noción de tradición, una categoría compleja desde donde enmarcamos el diálogo con un formato instrumental que ha llegado a representar la música europea académica y que tiene la capacidad de abordar desde sus recursos sonoros otros repertorios, aportando también a una transformación de la sonoridad de la música instrumental andina colombiana.

Se espera que este trabajo contribuya en primera instancia no solo a la ampliación de un repertorio de música andina colombiana para cuarteto de cuerdas frotadas que puede ser de interés para estudiantes, docentes o músicos profesionales, sino como aporte investigativo que propone discusiones entre dos tradiciones distantes que tienen la posibilidad de interactuar entre sí, y que permiten facilitar diálogos y nuevas formas de exploración sonora en formatos que no frecuentan este tipo de músicas.

Palabras clave: música instrumental andina colombiana, cuarteto de cuerda frotada, música de cámara, arreglo, composición, sonoridad estilística, posibilidades idiomáticas.

## **Abstract**

This creative research work seeks to propose a dialogue between the stylistic sonority of Colombian Andean instrumental music and the idiomatic possibilities of the bowed string quartet through the elaboration of a repertoire of four arrangements and four compositions.

In this sense, the research started from a contextualization of what we understand as Colombian Andean instrumental music related to the notion of tradition, a complex category from which we frame the dialogue with an instrumental format that has come to represent academic European music and that has the ability to address other repertoires from its sound resources, also contributing to a transformation of the sonority of Colombian Andean instrumental music.

It is expected that this work contributes in the first instance not only to the expansion of a Colombian Andean music repertoire for rubbed string quartet that may be of interest to students, teachers or professional musicians, but also as a research contribution that proposes discussions between two distant traditions. that have the possibility of interacting with each other, and that facilitate dialogues and new forms of sound exploration in formats that are not frequented by this type of music.

**Keywords:** Colombian Andean instrumental music, bowed string quartet, chamber music, arrangement, composition, stylistic sonority, idiomatic possibilities.

## **Agradecimientos**

A la Universidad de Antioquia, por darme la oportunidad de estudiar esta maestría con el apoyo de unos maestros inalcanzables.

A mi asesor Juan David Manco, por su exigencia, dedicación y paciencia en la elaboración de este trabajo.

A mi esposa y a mi hijo, quienes siempre confiaron en mis capacidades y me alentaron a creer en mí mismo.

A todos los docentes y compañeros de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, que siempre estuvieron dispuestos a ayudarme y brindarme apoyo aún en los momentos más difíciles de la pandemia.

A mis profesores y amigos con los que he crecido en el estudio de las cuerdas frotadas y a aquellos que me enseñaron a interpretar música andina colombiana.

A todos los estudiantes de violín y cuerdas frotadas que me han motivado a componer y a arreglar pequeñas obras, que fueron la mejor excusa para aprender el arte de enseñar música.

A Dios por prestarme la vida y darme el pincel para pintar la música.

## Índice de contenidos

Consideraciones autoetnográficas preliminares.....	1
Introducción .....	3
1. Hacia un diálogo entre la música instrumental andina colombiana y el cuarteto de cuerda frotada.....	9
1.1 Contexto de la MIAC y el CCF.....	9
1.1.1 Relaciones entre la MIAC y el CCF .....	18
1.2 Antecedentes .....	27
1.2.1 Antecedentes académicos .....	27
1.2.2 Antecedentes artísticos.....	35
1.2.3 Reflexión crítica sobre los antecedentes.....	41
1.3 Sonoridad estilística y recursos idiomáticos como estrategia para el diálogo .....	44
1.4 La nueva MIAC como espacio de exploración y creación a través del CCF .....	55
1.5 Diálogos entre la MIAC y el CCF en el contexto de la música de cámara.....	59
1.6 El arreglo y la composición como estrategia para el diálogo entre la MIAC y el CCF.....	63
1.6.1 Referentes artísticos de la MIAC y el CCF .....	67
2 Los arreglos.....	85
2.1 Criterio de selección de las obras.....	85
2.2 Guatavita: bambuco (1966) de Francisco Cristancho. ....	86
2.2.1 Reseña biográfica del compositor.....	86
2.2.2 Información general de la versión de referencia.....	87
2.2.3 Anotaciones generales sobre el arreglo.....	88
2.2.4 Análisis descriptivo del arreglo. ....	89
Proceso de montaje y algunas sugerencias para la interpretación .....	99
2.3 Azucena: Danza (s.f) de Diógenes Chávez Pinzón. ....	100
2.3.1 Reseña biográfica del compositor.....	101
2.3.2 Información general de la versión de referencia.....	101
2.3.3 Anotaciones generales sobre el arreglo.....	102
2.3.4 Análisis descriptivo del arreglo .....	104
2.4 Diana Triste: Vals (1930) de Luis Antonio Calvo. ....	112
2.4.1 Reseña biográfica del compositor.....	112

2.4.2	Información general de la versión de referencia.....	113
2.4.3	Anotaciones generales sobre el arreglo.....	114
2.4.4	Análisis descriptivo del arreglo .....	116
2.5	Una Noche: pasillo (s.f) de Pedro Morales Pino .....	124
2.5.1	Reseña biográfica del compositor.....	124
2.5.2	Información general de la versión de referencia.....	125
2.5.3	Anotaciones generales sobre el arreglo.....	126
2.5.4	Análisis descriptivo del arreglo .....	128
3	Las composiciones .....	138
3.1	Quimérico: pasillo .....	140
3.1.1	Anotaciones generales sobre la obra.....	140
3.1.2	Análisis descriptivo de la obra .....	141
3.2	Ritual Tahamí: bambuco y pasillo. ....	150
3.2.1	Anotaciones Generales sobre la obra.....	150
3.2.2	Análisis descriptivo de la obra .....	153
3.3	Flor de Un Día: bambuco .....	165
3.3.1	Anotaciones generales sobre la obra.....	165
3.3.2	Análisis descriptivo de Flor de un día – bambuco.....	166
3.4	Almendra Dulce: bambuco.....	177
3.4.1	Anotaciones generales sobre la obra.....	177
3.4.2	Análisis descriptivo de la obra.....	178
4	Conclusiones .....	188
5	Bibliografía .....	190
6	Anexos .....	198

## Índice de tablas

Tabla 1.	Información general de Guatavita - bambuco. ....	87
Tabla 2.	Estructura formal de la versión de referencia de Guatavita - bambuco.....	88
Tabla 3.	Estructura formal de Guatavita - bambuco.....	89
Tabla 4.	Información general de Azucena - danza .....	101
Tabla 5.	Estructura formal de la versión de referencia de Azucena - danza: .....	102
Tabla 6.	Estructura formal de Azucena - danza.....	104
Tabla 7.	Información general de Diana Triste – vals.....	113
Tabla 8.	Estructura formal de la versión de referencia de Diana Triste - vals .....	114
Tabla 9.	Estructura formal de Diana Triste – vals .....	116
Tabla 10.	Información general de Una Noche – pasillo .....	125
Tabla 11.	Estructura formal de la versión de referencia de Una Noche – pasillo.....	126
Tabla 12.	Estructura formal de Una Noche - pasillo.....	128
Tabla 13.	Información general de Quimérico - pasillo .....	140
Tabla 14.	Estructura formal de Quimérico pasillo.....	141
Tabla 15.	Información general de Ritual Tahamí – bambuco y pasillo.....	150
Tabla 16.	Estructura formal de Ritual Tahamí - bambuco-pasillo.....	153
Tabla 17.	Información general de Flor de un día - bambuco.....	165
Tabla 18.	Estructura formal de Flor de un día - bambuco .....	166
Tabla 19.	Información general de Almendra dulce-bambuco.....	177
Tabla 20.	Estructura formal de Almendra dulce - bambuco .....	178

## Índice de figuras

Figura 1.	León Cardona: Bambuquísimo (bambuco) cc.1-21.....	47
Figura 2.	Patrón rítmico básico del bambuco en la tambora.....	49
Figura 3.	Dos posibles variaciones o motores ritmo-armónicos del pasillo .....	50
Figura 4.	Dedos sobre la caja del instrumento o Rubbing, técnica extendida de percusión utilizada por J. Minguillón (1979) .....	53
Figura 5.	Pizzicato Bartók y glissando, técnica aplicada por J.M. López López (1956).....	53
Figura 6.	Germán Darío Pérez: Ancestro (bambuco) cc.1-4.....	70
Figura 7.	Germán Darío Pérez: Ancestro (bambuco) cc.15-16.....	71
Figura 8.	Germán Darío Pérez: Ancestro (bambuco) (cc.113-116).....	72
Figura 9.	León Cardona: Melodía Triste (pasillo), bandola I .....	74
Figura 10.	León Cardona: Melodía Triste (pasillo), guitarra acompañante .....	75
Figura 11.	León Cardona: Melodía Triste (pasillo), guitarra acompañante .....	76
Figura 12.	Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No.5, primer movimiento, cc.21-25 .....	78
Figura 13.	Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No.5, cuarto movimiento cc.46-48 .....	78
Figura 14.	Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No.5, primer movimiento, cc. 91-92 .....	79
Figura 15.	Villa-Lobos: Cuarteto No.5, tercer movimiento, cc.23-24 .....	79
Figura 16.	Maurice Ravel: Cuarteto en fa, segundo movimiento, cc.1-5.....	81
Figura 17.	Maurice Ravel: Cuarteto en fa, primer movimiento cc.6-8 .....	82
Figura 18.	Maurice Ravel: Cuarteto en fa, primer movimiento, cc.40-42 .....	82
Figura 19.	Alexander Borodín: Cuarteto No.2, primer movimiento, cc.16-19 .....	83
Figura 20.	Alexander Borodin: Cuarteto No.2, primer movimiento, cc.121-124 .....	84
Figura 21.	Guatavita cc.27-33 .....	91
Figura 22.	Guatavita cc.44-47 .....	92
Figura 23.	Guatavita cc.52-56.....	93
Figura 24.	Guatavita cc.75-80.....	94
Figura 25.	Guatavita cc.95-100 .....	95
Figura 26.	Guatavita cc.119-124 .....	96
Figura 27.	Guatavita cc.167-171 .....	97
Figura 28.	Guatavita cc.184-188 .....	98
Figura 29.	Guatavita cc.192-198 .....	98

Figura 30.	Azucena cc.1-8.....	105
Figura 31.	Azucena cc.11-17.....	105
Figura 32.	Azucena cc.19-22.....	106
Figura 33.	Azucena cc.43-49.....	107
Figura 34.	Azucena cc.51-54.....	107
Figura 35.	Azucena cc.63-67.....	108
Figura 36.	Azucena cc.68-73.....	109
Figura 37.	Azucena cc.75-79.....	109
Figura 38.	Azucena cc.84-87.....	110
Figura 39.	Azucena cc.92-96.....	111
Figura 40.	Azucena cc.101-105.....	111
Figura 41.	Azucena cc.109-119.....	112
Figura 42.	Diana triste: cc.1-10.....	117
Figura 43.	Diana triste: cc.11-16.....	118
Figura 44.	Diana triste: cc.19-22.....	118
Figura 45.	Diana triste: cc.27-31.....	119
Figura 46.	Diana triste: cc.36-39.....	119
Figura 47.	Diana triste: cc.40-44.....	120
Figura 48.	Diana triste: cc.47-51.....	121
Figura 49.	Diana triste: cc.64-67.....	121
Figura 50.	Diana triste: cc.84-91.....	122
Figura 51.	Diana triste: cc.102-107.....	123
Figura 52.	Diana triste: cc.111-114.....	124
Figura 53.	Una Noche: cc.1-8.....	129
Figura 54.	Una Noche: cc.17-24.....	129
Figura 55.	Una Noche: cc.33-36.....	130
Figura 56.	Una Noche: cc.49-56.....	131
Figura 57.	Una Noche: cc.65-72.....	131
Figura 58.	Una Noche: cc.73-80.....	132
Figura 59.	Una Noche: cc.81-88.....	132
Figura 60.	Una Noche: cc.89-96.....	133
Figura 61.	Una Noche: cc.97-105.....	133

Figura 62.	Una Noche: cc.105-113 .....	134
Figura 63.	Una Noche: cc.113-120 .....	135
Figura 64.	Una Noche: cc.129-132 .....	135
Figura 65.	Una Noche: cc.133-110 .....	136
Figura 66.	Una Noche: cc.141-148 .....	136
Figura 67.	Una Noche: cc.149-161 .....	137
Figura 68.	Quimérico cc.16-20.....	142
Figura 69.	Quimérico cc.25-29.....	142
Figura 70.	Quimérico cc.33-37.....	143
Figura 71.	Quimérico cc.37-41.....	144
Figura 72.	Quimérico cc.42-45.....	144
Figura 73.	Quimérico cc.51-55.....	145
Figura 74.	Quimérico cc.60-64.....	146
Figura 75.	Quimérico cc.76-80.....	147
Figura 76.	Quimérico cc.82-85.....	148
Figura 77.	Quimérico cc.91-95.....	149
Figura 78.	Quimérico cc.109-113.....	149
Figura 79.	Quimérico cc.128-134.....	150
Figura 80.	Ritual Tahamí cc.1-5.....	154
Figura 81.	Ritual Tahamí cc.17-20.....	155
Figura 82.	Ritual Tahamí cc.50-54.....	156
Figura 83.	Ritual Tahamí cc.58-61.....	157
Figura 84.	Ritual Tahamí cc.80-83.....	158
Figura 85.	Ritual Tahamí cc.89-92.....	159
Figura 86.	Ritual Tahamí cc.93-97.....	160
Figura 87.	Ritual Tahamí cc.111-116.....	161
Figura 88.	Ritual Tahamí cc.118-123.....	162
Figura 89.	Ritual Tahamí cc.133-137.....	163
Figura 90.	Ritual Tahamí cc.141-145.....	163
Figura 91.	Ritual Tahamí cc.150-154.....	164
Figura 92.	Ritual Tahamí cc.166-171.....	165
Figura 93.	Flor de un día cc.1-5 .....	167

Figura 94.	Flor de un día cc.17-20 .....	168
Figura 95.	Flor de un día cc.33-37 .....	169
Figura 96.	Flor de un día cc.49-53 .....	169
Figura 97.	Flor de un día cc.57-60 .....	170
Figura 98.	Flor de un día cc.64-68 .....	171
Figura 99.	Flor de un día cc.74-77 .....	171
Figura 100.	Flor de un día cc.82-85.....	172
Figura 101.	Flor de un día cc.100-104.....	173
Figura 102.	Flor de un día cc.117-121.....	174
Figura 103.	Flor de un día cc.126-129.....	174
Figura 104.	Flor de un día cc.134-138.....	175
Figura 105.	Flor de un día cc.144-149.....	175
Figura 106.	Flor de un día cc.166-171.....	176
Figura 107.	Flor de un día cc.184-190.....	177
Figura 108.	Almendra dulce cc.1-4 .....	179
Figura 109.	Almendra dulce cc.9-12 .....	180
Figura 110.	Almendra dulce cc.17-20 .....	181
Figura 111.	Almendra dulce cc.29-34 .....	181
Figura 112.	Almendra dulce cc.41-44 .....	182
Figura 113.	Almendra dulce cc.49-53 .....	183
Figura 114.	Almendra dulce cc.67-70 .....	183
Figura 115.	Almendra dulce cc.79-83 .....	184
Figura 116.	Almendra dulce cc.87-91 .....	185
Figura 117.	Almendra dulce cc.108-110 .....	186
Figura 118.	Almendra dulce cc.116-123 .....	187
Figura 119.	Almendra dulce cc.158-165 .....	187



## Consideraciones autoetnográficas preliminares

Esta propuesta emerge a partir de mis vivencias a lo largo de los últimos catorce años en los que decidí escoger la música como estilo de vida. Desde mi rol como estudiante y docente de música, guitarrista y violinista, he tenido la oportunidad de pertenecer y aprender de diversas agrupaciones representativas de la música instrumental andina colombiana (MIAC). En este contexto me he permeado de diversas experiencias musicales y he mantenido firme el ánimo por conservar una actitud no sólo instructiva o formativa con estas músicas, sino que he sido consciente de la necesidad de mantener viva la creación musical de MIAC en la región y el país. Esta intención de componer músicas tradicionales surge como estudiante de licenciatura en música, fue especialmente estimulada en la asignatura taller de escritura y posteriormente en la creación de una guía didáctica con repertorio para ensamble de cuerdas (estudiantina y cuerdas frotadas) como parte de mi trabajo de pregrado.

Durante mi formación musical se ha generado en mí una actitud de respeto, sentido de pertenencia y admiración por la MIAC. Me fui encaminando hacia diferentes conjuntos musicales que me permitieron conocer nuevas personas y me enseñaron a disfrutar algo que antes desconocía, es el caso de mi vivencia como guitarrista en la estudiantina Melodías y Cuerdas del municipio de Marinilla en la que tuve la oportunidad de interpretar MIAC y en donde encontré amistades con las que compartía el gusto por las músicas del país, la música europea, la guitarra clásica, el rock, entre otros; lo que contribuyó a conservar despierta mi capacidad de asombro por aquello que me resultaba novedoso. Es el caso de las orquestas que llegaban al municipio de Marinilla a interpretar música religiosa y europea en semana santa, las bandas sinfónicas, coros, orquestas sinfónicas y agrupaciones de música antigua que venían de ciudades aledañas como Medellín e incluso de otras partes del mundo a difundir otras músicas y propuestas sonoras que han influido en mí, y sobre la manera de ver y escuchar la música.

Más adelante en el proceso de aprendizaje del violín, me encontré con los procesos musicales de la empresa Ecooelsa del municipio del Santuario, actual Orquesta Sinfónica Roberto Pineda Duque, que contaba con una orquesta de cuerdas frotadas en la que interpreté este instrumento durante varios años mientras recibía la cátedra de violín con el profesor cubano Juan Miguel Hechavarría, e iniciaba procesos formativos de violín a estudiantes en Rionegro, a esto se suma

mi actividad como arreglista y violinista de la agrupación Viento Sur Ensemble (Cuarteto de cuerdas frotadas y soprano) en la que se reafirma el ánimo por la creación musical. Estas experiencias acrecentaron mi interés y curiosidad por explorar otras músicas y adentrarme un poco más en el aprendizaje del violín y el conocimiento básico de los instrumentos de cuerda frotada, que a su vez me permitieron conocer el rigor y disciplina que requiere su estudio y el de la música académica. Este recorrido me lleva entonces a asumir el reto de construir un diálogo entre las músicas instrumentales andinas colombianas y el cuarteto de cuerdas frotadas a partir de la producción de cuatro arreglos y cuatro composiciones.

## Introducción

Este trabajo de investigación-creación tiene como objetivo principal la producción de un repertorio de cuatro arreglos y cuatro composiciones que propongan un diálogo entre la sonoridad estilística de la Música Instrumental Andina Colombiana (MIAC) y las posibilidades idiomáticas del Cuarteto de Cuerdas Frotadas (CCF). Por sonoridad estilística nos referiremos tanto a los rasgos característicos del sonido que otorgan principalmente los instrumentos de cuerda típicos de la región andina colombiana, como a aspectos tímbricos, melódicos, rítmicos, armónicos, formales y otros que hacen parte de una tradición, pero que se transforman con propuestas que exploran diálogos con otros géneros musicales. Compositores como León Cardona y Germán Darío Pérez son referentes artísticos de la sonoridad estilística que queremos desarrollar en nuestro producto musical. En cuanto a las posibilidades idiomáticas del CCF haremos alusión a los recursos técnicos o musicales (golpes de arco, efectos, texturas, timbres, colores, densidades etc.), que brindan los instrumentos de este formato musical europeo, cuyo tratamiento dentro del proyecto estará también influenciado por referentes artísticos que han escrito música para cuarteto de cuerdas tales como Heitor Villa-Lobos y Maurice Ravel en especial.

Para esto, nos hemos trazado los siguientes objetivos específicos: realizar un rastreo de antecedentes que puedan aportar en la fundamentación y construcción del proyecto en cuanto al diálogo y las relaciones entre la MIAC y el CCF; identificar aspectos estructurales de la sonoridad estilística de las MIAC, así como posibilidades idiomáticas del CCF mediante el análisis de repertorio para la apropiación, exploración y experimentación creativa. Por último, elaborar cuatro arreglos y cuatro composiciones para dicho formato que evidencien aquel diálogo en el que MIAC y CCF estarán en igualdad de condiciones para lograr una interacción efectiva.

Actualmente en Colombia nos encontramos con el surgimiento y consolidación de diferentes procesos de cuerdas frotadas tanto en orquestas de cámara como en orquestas sinfónicas. Estos procesos se desarrollan en contextos académicos como las universidades, así como en procesos de educación no formal en el marco de proyectos sociales como la Red de Escuelas de Música de Medellín, Batuta, Iberacademy, los programas de extensión de universidades y diferentes academias. En todos estos contextos con sus respectivos alcances de formación, hay estudiantes de violín, viola y violonchelo que se están formando a través de su práctica de música de cámara

interpretando generalmente música europea. Cuando un estudiante se cuestiona y plantea a su profesor o institución interpretar música de cámara sobre repertorios andinos colombianos para CCF, se encuentra diversas falencias como por ejemplo, la falta de un catálogo de obras de MIAC clasificadas que comprendan un repertorio específico para este formato, para lo cual se aventura en la tarea de desarrollar, comprar o encargar arreglos que suelen ser escasos, costosos o de difícil acceso.

Desde la información encontrada hasta el momento, no existe una vasta producción de MIAC para CCF en un contexto académico, es importante mencionar a músicos e investigadores que han desarrollado arreglos o versiones de estas músicas en el marco de proyectos de investigación, como Martha Enna Rodríguez M., María del Pilar Azula C. y Fernando León R., (2007) y (2018), entre otros artistas o docentes que han desarrollado productos creativos en sus trabajos de grado que muchas veces abordan la elaboración de arreglos y adaptaciones y que serán mencionados en los antecedentes. Sin embargo, es importante resaltar que, aunque se han realizado transcripciones y arreglos para CCF, estos no han tenido una adecuada difusión a causa de que algunos trabajos realizados han sido adaptados en el contexto de la formación musical por los propios docentes, directores o los mismos músicos, y son trabajos que se usan en el aula de clase con algunas dificultades para circular en el entorno musical. Además, la práctica de crear versiones, arreglos o adaptaciones implica cuestionarnos por las técnicas, las nuevas búsquedas en contexto con los géneros musicales que permean los formatos, nos obliga a conocer con detenimiento no solo la escritura y registros de cada instrumento musical, sino las posibilidades idiomáticas y el tratamiento especial de cada uno de ellos, cuestionarnos por las capacidades interpretativas de los músicos y analizar en detalle técnicas de composición y orquestación.

Así pues, los aportes de este trabajo son en primer lugar, la reflexión que se desarrolla en torno al diálogo que se da como resultado de acercar dos tradiciones como la MIAC y el CCF, donde confluyen características y rasgos de ambas culturas, este proceso a su vez se evidenciará en la ampliación del repertorio inédito de composiciones y arreglos de MIAC para CCF, que contribuya en la formación instrumental en el contexto camerístico para estudiantes y profesionales de las cuerdas frotadas. En segundo lugar, se comparte una mirada que brinda otras alternativas en la construcción de arreglos y composiciones de MIAC para CCF, para quienes son compositores, arreglistas o instrumentistas. En tercer lugar, se busca despejar el imaginario que se ha concebido

acerca de la sonoridad de la MIAC en los formatos típicos, al reconfigurar las versiones y estilos mediante la exploración de las posibilidades idiomáticas del CCF; y por último, se debe mencionar que el producto creativo final integrado por las composiciones y arreglos, es un insumo importante que puede ser aprovechado por las agrupaciones de nuestro país en un contexto nacional e internacional. También, es relevante destacar la utilidad que tanto estudiantes como docentes le pueden dar al producto creativo en contextos de educación formal y profesional, donde además de complementar el desempeño musical, se amplía y diversifica el repertorio para este formato.

La fundamentación teórica del trabajo parte de un contexto general de las MIAC, desde donde se dará una mirada a lo que entendemos por este género que ha propiciado diferentes espacios de reflexión<sup>1</sup> y difusión<sup>2</sup> en nuestro país, partiendo de algunos formatos característicos como el trío andino colombiano o la estudiantina colombiana que han explorado en profundidad los diferentes estilos musicales de los repertorios tradicionales colombianos. De la misma manera se contextualiza el CCF como un formato que cuenta con una historia muy significativa en el marco de la música académica, y que brinda diversas posibilidades idiomáticas para la creación en el ámbito de la música de cámara. También, se reflexiona sobre las relaciones que se generan entre lo tradicional y lo académico, situación que permite sentar las bases para abordar el diálogo propuesto entre ambas prácticas. Lo anterior, busca dar pie al entendimiento de los antecedentes académicos y artísticos desde los cuales se buscará, desde una reflexión crítica, clarificar la concepción del proyecto. Posteriormente, se dejarán claros los conceptos de sonoridad estilística y recursos idiomáticos que queremos aplicar en relación al diálogo que buscamos establecer en las obras. Luego, se aborda la nueva MIAC como el espacio de exploración y creación de esta propuesta y desde donde concebimos el diálogo que se ha querido entretejer en el contexto de la música de cámara.

Finalmente, se abordan los procesos del arreglo y la composición como estrategia creativa para el diálogo, la cual se complementará a partir de la influencia de algunos compositores de MIAC y CCF, como referentes artísticos dentro de la elaboración de las obras musicales.

---

<sup>1</sup> Entre músicos académicos, empíricos, folcloristas, musicólogos, estudiantes, docentes y en los grupos de investigación musical en algunas universidades. El grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, el grupo de investigación en Estudios Musicales de la Universidad Eafit, el grupo de investigación Audiovisual Interdis de la Universidad Nacional, el Grupo de investigaciones musicales de la Universidad Javeriana entre otros.

<sup>2</sup> Festivales de MIAC como el Festival Mono Núñez, El Concierto Encuentro de Músicas Tradicionales Colombianas, Encuentro Nacional del Tiple, Festival Hato Viejo Cotrafa y muchos otros festivales realizados en Colombia

Este trabajo partió de una estrategia metodológica basada en la investigación documental, la cual se relaciona con la identificación, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros, revistas, registros de audio, multimedia, videos, páginas web, etc (López-Cano y San Cristóbal 2014). También, el proceso se nutrió de la investigación cualitativa que a través de sus métodos según López-Cano y San Cristóbal (2014)

(...) pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo. Algunas de sus técnicas son la observación, la entrevista, la historia de vida o los grupos de discusión. La observación a menudo se traduce en la contemplación analítica sobre cómo tocan o componen otros músicos. En ocasiones nosotros mismo nos incorporamos a estudiar o hacer música con ellos lo que convierte la observación en *observación participante*. (p. 84)

Se emplearon algunos métodos de este enfoque tales como el *cuaderno de campo*, entre los que se destacan algunas herramientas importantes para nuestro propósito como el diario de campo, en donde se realizó seguimiento constante de las percepciones y pensamientos posteriores a las improvisaciones musicales previas a una composición, o después de una búsqueda instrumental, las cuales iban encaminadas a la exploración de recursos musicales. Otra herramienta utilizada fue la *Observación participante*, en este caso participante observador, donde se “(...) designa al investigador que participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación” (López-Cano y San Cristóbal 2014, p. 112). Mi experiencia como guitarrista dentro de las estudiantinas y posteriormente como integrante de un cuarteto, permitió que algunos procesos compositivos y creativos fluyeran por medio de la escritura musical, mientras esto sucedía realizaba pausas activas en las que tomaba registro de los procedimientos que utilizaba en mi rutina creativa, así mismo durante este proceso, realicé un seguimiento de los aspectos técnicos y sonoros de los instrumentos de cuerda frotada, que involucró un proceso de exploración de este formato y que me permitió apropiarme muchas de sus posibilidades idiomáticas. De esto se llevó registro igualmente en el diario de campo.

Otra estrategia fue la *Autoetnografía*, la cual “(...) suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (Ellis, Adams y Bochner 2011, 273 en López-Cano y San Cristóbal 2014, p.138). Desde

el inicio de este trabajo hablo de mi proceso musical en agrupaciones como estudiantinas y orquestas, experiencias que influyeron de manera fundamental en la realización de este proyecto. Además, en la autoetnografía también es muy importante no solo hablar de la experiencia pasada sino también de la actual, con el registro juicioso y riguroso durante el proceso de investigación-creación.

El *Registro experimental* fue otra herramienta significativa que nos llevó a preguntarnos sobre cómo íbamos a registrar la experimentación (López y Opazo, 2017,181). Durante el proceso de la creación de obras y arreglos se realizó un registro fonográfico por medio de grabaciones de los momentos de improvisación y exploración musical con instrumentos como el teclado, la guitarra, el violín, la viola y el violonchelo. Este proceso se llevó a cabo a través de dispositivos de grabación de sonido y softwares como Audacity, los cuales sirvieron para seleccionar muchos elementos que después integré en los arreglos y composiciones tras un proceso de bocetación.

Finalmente, se realiza seguimiento y un proceso de montaje y grabación de dos de las obras, el arreglo del bambuco Guatavita de Francisco Crisancho y la composición del pasillo Quimérico. Esta producción se hizo en un cuarteto que fue conformado eventualmente con músicos profesionales que atravesaron procesos de formación académica en música en diferentes instituciones de educación superior del Departamento de Antioquia, con los que se realizaron ensayos semanales, esto permitió evaluar diferentes aspectos sonoros y prácticos y otros elementos de ejecución, además de abrir un espacio de reflexión crítica en torno a cada pieza; se logró recopilar un material audiovisual de esta experiencia que permite garantizar la posibilidad de ejecución del repertorio propuesto en este trabajo.

Se propone una estructura del trabajo integrada por tres capítulos, el primero aborda las particularidades teóricas de la propuesta, las cuales se relacionan con la contextualización de las MIAC y el CCF y sus relaciones con conceptos como tradición y academia; se expone un análisis crítico de los antecedentes académicos y artísticos para pasar a dar claridad sobre los conceptos de sonoridad estilística y las posibilidades idiomáticas del CCF. Luego, se brinda un desarrollo de la nueva MIAC como espacio para el diálogo propuesto en el contexto de la música de cámara, lo que permitirá profundizar en los procesos de arreglo y composición como estrategias creativas del proyecto atravesadas por los referentes artísticos tanto de la MIAC como del CCF.

Por último, los dos capítulos siguientes dan cuenta de la implementación de la estrategia que evidencia musicalmente el diálogo entre la sonoridad estilística de la MIAC con las posibilidades idiomáticas del CCF. El segundo capítulo se concentra en los cuatro arreglos, que comprenden cuatro géneros de la MIAC como el bambuco, la danza, el vals y el pasillo. Este capítulo contiene información acerca de las reseñas biográficas de los compositores, información general de la versión de referencia, las anotaciones generales del arreglo y el análisis descriptivo de cada arreglo. Por último, el tercer capítulo se enfoca en las composiciones y se encuentra integrado por la información específica de cada una de ellas, que contiene principalmente las anotaciones generales de la obra y las descripciones analíticas de los tres bambucos y el pasillo.

Para concluir, es significativo reflexionar sobre algunas búsquedas que deja el desarrollo de este trabajo de investigación que, en primer lugar, permite dar cuenta de la necesidad de investigar más a fondo procesos en los que intervienen tradiciones musicales que se encuentran alejadas entre sí como sucedió en nuestro caso. También, se evidencia la necesidad de reflexionar sobre la función de la técnica en los formatos musicales, en especial, cuando nos referimos al cuarteto de cuerda, pues estas exploraciones son las que permiten entablar diálogos entre tradiciones aparentemente distantes entre sí.

Es importante anotar que el CCF podría llegar a ser un vehículo efectivo para la difusión de las músicas tradicionales colombianas no solo en los entornos académicos de nuestro país, sino también en el exterior. Esto, debido a su apropiación en diversos contextos por parte de músicos e intérpretes en diferentes países. Si pensamos en el proceso acelerado de globalización que se ha presentado hasta ahora, este formato puede servir de vehículo para promover la circulación de las MIAC en diferentes salas o teatros del mundo.

Este trabajo es a la vez una invitación a crear y recrear música en contexto, entendiendo que los procesos de renovación e innovación están estrechamente relacionados con la tradición misma y con las necesidades que surgen a partir de la búsqueda creativa de los músicos. Se trata de encaminar esfuerzos creativos desde y para las músicas que conforman nuestro territorio, desde los cuales se genere la producción de repertorios renovados que ofrezcan a los oyentes de nuestro tiempo otras formas de escuchar la tradición.

## **1. Hacia un diálogo entre la música instrumental andina colombiana y el cuarteto de cuerda frotada**

En este capítulo se abordarán conceptos y relaciones claves para el entendimiento y desarrollo del presente trabajo, los cuales surgieron durante el proceso investigativo. En primer lugar, se abordará el contexto de la Música Instrumental Andina Colombiana (MIAC) y el Cuarteto de Cuerdas Frotadas (CCF), que nos permitirá aproximarnos a las relaciones entre MIAC y CCF, así como las relaciones entre lo tradicional y lo académico. En segundo lugar, nos centraremos en la reflexión de los antecedentes académicos y artísticos, para dar apertura a los conceptos de la sonoridad estilística y posibilidades idiomáticas como estrategia para el dialogo creativo. Posteriormente se abordará el concepto de la nueva música instrumental andina colombiana como espacio de exploración y creación a través del CCF y hablaremos sobre los diálogos entre MIAC y CCF en el contexto de la música de cámara como espacio de proyección de nuestra propuesta creativa. Finalmente se desarrollarán los conceptos de arreglo y composición como estrategia para el dialogo que estará apoyado por los referentes artísticos de la MIAC y el CCF.

### **1.1 Contexto de la MIAC y el CCF**

En este apartado se abordará un contexto tanto de la MIAC como del CCF. Es importante mencionar que nuestro objetivo acá no es el de profundizar en aspectos históricos sino más bien entender la complejidad de ambas prácticas que permitan posteriormente identificar algunas estrategias para afrontar el diálogo propuesto.

Hablar de MIAC actualmente requiere trazarse un orden cronológico de lo que han sido, son y seguirán siendo un gran número de transformaciones, tradiciones, fusiones y actores que han jugado un papel en la trascendencia de su existencia y de la cual hacen parte también los diversos formatos instrumentales que han apropiado una enorme cantidad de elementos permitiendo que la continuidad y el legado de estas músicas estén aún vigentes. Es importante mencionar que el término MIAC se encuentra ubicado dentro de otro universo más complejo que es el de “Músicas tradicionales andinas colombianas” que reúne diversas practicas musicales no solo de carácter

instrumental en donde las costumbres y tradiciones de cada lugar particular juegan un papel importante, menciona Gustavo López Gil (2011) al respecto que:

(...) es una categoría compleja, difícil de precisar y útil solo a propósitos académicos como el que nos convoca. En su formulación se parte de características de apropiación-reproducción y de su condición socio-territorial; ambos casos nos remiten a la idea errada de homogeneidad. Tradicional aquí no es algo acabado, es condición que se entiende al lado de la renovación y el reconocimiento de la transformabilidad de estas músicas (p.142)

Esta tradición vista desde un punto de vista dinámico y de transformación constante, se debe también no solo a procesos de innovación realizados por los mismos músicos, sino que se debe entender a partir del punto de vista de la globalización y de la concentración poblacional que comprende la región Andina. Respecto a este tema, MinCultura et al (2005) afirma que:

De igual forma, los núcleos de mayor poder económico de la república se encuentran aquí, lo que ha contribuido a la permanente movilidad de las músicas tradicionales, pues el territorio se ha globalizado económica, cultural y socialmente, y por supuesto, la música se ha alimentado de esta situación. (p. 21)

Y es que hablar tanto de músicas tradicionales de la región Andina como MIAC nos obliga a conocer un lugar específico que son los Andes, una cadena montañosa que se extiende por toda Suramérica y que además comprende una diversidad enorme de vegetación y recursos naturales que permiten la estabilidad económica de la mayor parte de la población que se encuentra ubicada especialmente en el centro del país, una explicación a este fenómeno según la FAO (2014) es que la cordillera de los Andes:

(...) es considerada como un almacenador y surtidor del recurso hídrico que facilita entre otras cosas el establecimiento de asentamientos humanos y el desarrollo de importantes actividades productivas como la agricultura, la minería, el turismo y la generación de energía a través de centrales hidroeléctricas (...). (p. 28)

Este contexto es una de las razones que hace que hablar de MIAC sea complejo pues existe una relación constante también con la naturaleza y los recursos que esta brinda, las condiciones económicas, sociales, políticas y culturales que fluctúan constantemente y que condiciona el estudio de este concepto.

Por otro lado, la utilización del término MIAC podría llegar a resultar problemático al encontrarse inmerso en la diversidad de costumbres y tradiciones musicales que se han manifestado a lo largo de la región Andina del país, nos referimos a:

(...) músicas aborígenes emberas, paeces, guambianas, y a tradiciones afro descendientes; a antiguas danzas cortesanas recreadas por comunidades campesinas; a danzas “mestizas-criollas”; a formas instrumentales lentas o rápidas denominadas fiesteras; a géneros cantados, coplas y trovas repentistas; a tradiciones festivas de origen religioso; a festivales que acogen estas manifestaciones; a los tríos y estudiantinas con bandolas, tiple y guitarras; a las bandas de flauta de macizo colombiano; a quenenas, charangos y zamponas en el sur; al bambuco, el pasillo, la guabina y la danza; a la música carranguera; a las rajaleñas del Tolima y Huila; a la tradición guabinera y torbellinera de Cundinamarca, Boyacá y Santander; a expresiones “foráneas” que se funden con “lo propio” en nuevas sonoridades. (López Gil, 2011, p. 142)

En este sentido se puede apreciar que no existe un solo tipo de MIAC, por lo tanto, es necesario entender la diversidad sonora que comprende nuestro territorio para ubicar asertivamente la posición geográfica y cultural en la que se encuentra la MIAC, por esta razón es fundamental mencionar los once ejes que el Ministerio de Cultura y el Fondo de Cultura Suizo en el marco del Plan Nacional de Música para la Convivencia (2005) sugieren, y “que dan cuenta de los contextos y funciones sociales, los elementos musicales y las realidades simbólicas de las practicas musicales” (p.6), estos se encuentran organizados de acuerdo a cada región geográfica del país, sin embargo, nos interesa hablar de cuatro en especial que son el sexto eje o de Músicas Andinas sur-occidente (Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo) que comprenden géneros como el son sureño, sanjuanito, bambuco viejo, pasillo y otros. El séptimo eje de Músicas andinas centro-sur (Huila Tolima) integrado por géneros como la rajaleña, caña, sanjuanero y otros. El octavo eje llamado Músicas Andinas centro-oriente (Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca) donde predominan géneros como la rumba, bambuco, carranga, guabina, torbellino y otros. Y el noveno eje, llamado Músicas Andinas centro-occidente (Valle del Cauca, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas) integrado por aires como el pasillo, bambuco, shottis, porro paisa y otros. (p. 6)

Se observa que dentro de la diversidad de géneros que integran el imaginario de las MIAC es necesario ser muy concretos con aquellos que van a ser aprovechables como generadores de elementos que permitan representar una sonoridad estilística específica de tal tradición, sin embargo, es importante añadir que han sido los conjuntos típicos quienes han aportado a un imaginario sonoro que ha permitido que la MIAC se haya ido transformando y resignificando a través del tiempo.

La MIAC tuvo su mayor auge entre finales del siglo XIX y principios del XX, donde se destacan una cantidad significativa de compositores que escribieron obras para piano, para conjuntos instrumentales y para las estudiantinas, que surgen influenciadas por la conformación de las orquestas españolas de púa o rondallas españolas, cabe resaltar para esta misma época, la aparición de algunas revistas y periódicos que comenzaron a circular en el país y que promovieron la lectura musical de obras andinas colombianas como pasillos, danzas, polkas, pasodobles y mazurcas, entre otras que también favorecieron la difusión de estas a nivel nacional. También comienzan a aparecer los diversos instrumentos y formatos que se establecen como símbolos de nación; son estos los tríos, cuartetos o conjuntos de cámara, además de las ya mencionadas estudiantinas y las actualmente llamadas orquestas de cuerda pulsadas (Rendón, 2009).

Se puede resaltar el protagonismo del trío andino que estuvo bastante presente en la difusión de la MIAC, “hondamente ligado al espíritu popular y a la tradición oral, [el trío andino], alienta hasta mediados del siglo XX, las tertulias y fiestas familiares en los campos y las zonas más densamente pobladas del país [...]” (Londoño y Tobón, 2002, p.45). En vista de que tanto los formatos de cuerdas pulsadas como los CCF surgen encaminados al entretenimiento y al ocio, se puede ver que siempre estuvo presente la influencia europea en las agrupaciones insignes de la MIAC, según Londoño y Tobón (2002):

[...] desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940 aproximadamente el cuarteto de cuerdas pulsadas y la estudiantina (pequeña orquesta de cuerdas pulsadas) fueron las dos agrupaciones de salón más apreciadas entre los músicos populares que iban accediendo a la práctica de la música escrita (en ese entonces impuesta desde postulados ideológicos, estéticos, teóricos y prácticos fuertemente anclados en la tradición musical europea). (p.49)

Muchos de los repertorios interpretados por las estudiantinas y/o tríos de MIAC, también se cantaban, se bailaban o tuvieron en sus comienzos la función de acompañar las celebraciones campesinas y tradicionales que identificaban las costumbres de una población más bien marginada como comenta Mayra Alexandra Barrero Coral (2018):

La búsqueda de identidad nacional no solo se dio en torno a lo político y lingüístico, sino también a lo cultural, de manera que la élite letrada se mostró interesada en presentar el mundo rural y urbano de los habitantes, las fiestas religiosas, reuniones y modas de la época y, entre estos, los bailes. [...] esta narrativa fue utilizada como un mecanismo para desarrollar el proyecto de nación y la importancia de acoger ritmos campesinos como símbolo nacional, sello de la unidad de un país. (p.3)

Estas músicas tradicionales eran interpretadas en principio por personas del pueblo que, al contar con un talento innato y obteniendo la oportunidad de estudiar música en sus círculos cercanos, logran ingresar paulatinamente a la academia para especializarse en su arte no solo de intérpretes sino también de compositores o arreglistas. Comienzan a apropiarse y a resignificar la MIAC del país llevándola de los pueblos y zonas rurales donde se solía escuchar, a las salas de concierto, interpretándolas de una manera más académica. Se trae a colación el caso de Pedro Morales Pino y las agrupaciones que emergen a principios del siglo XX muy posiblemente tras la influencia de La Estudiantina Fígaro una agrupación compuesta por bandurrias, violín, guitarras y violonchelo que había surgido en España, dirigida por el compositor Dionisio Granados y que estuvo de gira por Latinoamérica a partir del año 1879, dio inicio a la difusión de este tipo de conformaciones instrumentales por todo el continente (Rendón, 2009, p. 33).

Así mismo es también importante la presencia de músicos como los Hermanos Hernández o el trabajo que como arreglista llegó a desarrollar a partir de 1979, Jesús Zapata Builes con el Trío Instrumental Colombiano, llegando este último a destacarse por la composición y arreglos de músicas nacionales y universales para instrumentos típicos como el tiple o la bandola. López et al. (2017), debe mencionarse el papel que han tenido los festivales y encuentros en diversas localidades como Hatoviejo - Cotrafa, Mono Núñez, Encuentro de Cuerdas Tradicionales de la Universidad de Antioquia, y otros pues han estimulado la creación de músicas, la construcción y diseño de nuevos instrumentos, los modos de escucha en los conciertos y salas de grabación, así

mismo la transformación de las músicas tras el papel de las instituciones artísticas y de educación superior que han acogido las músicas tradicionales colombianas y han propiciado el surgimiento de nuevas agrupaciones de música andina colombiana como por ejemplo el Trío Palos y Cuerdas, Trío picaporte, EnPúa, Único trio, La Orquesta filarmónica de cuerdas Andinas de Bogotá entre muchas otras en la que sus integrantes se han vinculado gradualmente también a la investigación musical sobre la MIAC.

Así pues, y teniendo en cuenta nuestros alcances para este trabajo podríamos manifestar que MIAC se entenderá en el marco de las prácticas y tradiciones que han sido representativas a través de los conjuntos de cuerdas tradicionales en los que se enfatizan los tríos andinos y estudiantinas y que son característicos de las Músicas Andinas Centro, constituidos por cordófonos de plectro o púa, entre los que se encuentran la bandola andina colombiana y el tiple andino colombiano. Además, se encuentran presentes otros instrumentos muy utilizados como la guitarra, y/o el piano, para el que se cuenta con un vasto repertorio de obras de este estilo, encontramos percusión menor que es también representativa y eventualmente acompaña los formatos que interpretan los géneros más típicos como el bambuco, el pasillo, el vals, la guabina, el torbellino, el bunde o la danza, teniendo en cuenta que tales aires se extienden mucho más.

Tras realizar un acercamiento al concepto de MIAC es fundamental poner en contexto al cuarteto de cuerda como formato instrumental, trataremos de brindar una aproximación al contexto general de este en relación a sus inicios, por lo que no abarcaremos demasiado el aspecto histórico, sino que abordaremos más bien aportes en su desarrollo instrumental, así como lo relacionado a sus funciones instrumentales.

Es importante considerar que el CCF tiene unos orígenes y raíces geográficas muy distantes del contexto colombiano y latinoamericano en el que nos encontramos, y es que tradicionalmente, este ha sido un formato referente de la música académica europea, un ejemplo del balance y la integración de los instrumentos clásicos de cuerda frotada específicamente integrado por el violín, la viola y el violonchelo. Una de las historias más comunes que podemos encontrar respecto al surgimiento de su formación instrumental es la que menciona Menéndez (2019) entre los años 1755 y 1760, cuando el barón Von fûrnberg en Weinzierl le pide a Haydn que componga algo para los músicos de su corte, “con el fin de pasar el tiempo”, Haydn acepta la invitación y propone unas

composiciones de las cuales resultaron piezas clave en el surgimiento de un nuevo estilo de composición o propuesta sonora.

(...) unos divertimenti en los que decidió combinar dos violines con una viola y un violonchelo. Con ello nacía un género cuyas consecuencias ninguno de los integrantes de entonces podría haber imaginado, con unas señas de identidad propias: era un experimento a la vez abstracto y sociable, trataba las cuatro voces de manera ecuánime, abría un espacio para el juego polifónico y la elaboración de motivos, establecía un diálogo musical entre sus integrantes y constituía a la vez un ejercicio privado, ejecutable en una atmósfera íntima y enfocado al mundo interior de los oyentes, que eran al mismo tiempo sus intérpretes. (Menéndez, 2019, p.5)

Antes de que Haydn realizara este tipo de exploraciones libres llamadas divertimentos, hubo dos géneros instrumentales que se habían desarrollado de forma magistral a durante el siglo XVIII y que acompañaron e influyeron en el desarrollo del cuarteto de cuerdas como género musical, tales géneros eran la sonata y la sinfonía para orquesta. Estos “contaban con una tradición de, al menos un siglo de antigüedad que condicionaría su desarrollo en esta etapa” (Marín, 2014, p. 373)

Sin embargo, aunque ha sido a Haydn a quien se le atribuye el surgimiento de este formato instrumental en Viena, es interesante saber un poco sobre aquellas formas musicales para establecer con mayor criterio su contexto. Y es que antes de que se desarrollara o se le diera nombre al formato como cuarteto de cuerdas en el año 1769, tras la creación de los *cuartetos de cuerda OP.9* de este compositor, Menéndez (2018) afirma que:

(...) entre los posibles precedentes de la forma del cuarteto de cuerda han cobrado particular relieve en los últimos años las sinfonías para cuerda de Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) quien residió en Milán toda su vida (...) uno de los pioneros de la sinfonía clásica por el tratamiento homogéneo de las cuatro partes de las cuerdas y la capacidad de conducir todas las voces dentro de un mismo patrón rítmico. Se trata de obras compuestas entre los años 1732 y 1740 para cuatro voces: violín I, violín II, viola y un *basso* formado por violonchelos y contrabajos (...). (p. 13)

Este hecho evidencia un uso de las formas y los motivos que manejó Sammartini y que fue similar a la manera en como Haydn también llegó a trabajar sus cuartetos de cuerda. Seguidamente, no se

trata aquí de identificar un compositor o un contexto histórico previsto de anécdotas sino de hacer hincapié en el entorno y dinámicas que provocaron el surgimiento del CCF, la cultura y sociedad en la cual se enmarca el desarrollo del género, y es que aclaremos que fueron las élites y clases nobles las que podían tener acceso a este tipo de propuestas que en principio según Marín (2014) fue promovido por:

El aristócrata diletante [quien] fue durante toda la Edad Moderna el principal impulsor y consumidor de música de cámara, entendida como aquella llena de sutilezas apta para oídos entrenados e interpretada en el ambiente íntimo de los espacios reducidos, en la mayoría de la[s] ocasiones sin público. Sin este perfil social no hubiera germinado, por ejemplo, la sonata para violín y continuo desarrollada [...] por impulso de la nobleza desde comienzos del siglo XVIII. (pp. 373-374)

Tal tradición y afición que, en sus principios fue especialmente privada como bien dijimos, apuesta de una u otra manera a constituir un formato instrumental que se puede contemplar o apreciar de una mejor forma en recintos cerrados, en cámaras o habitáculos que se fueron anexando a las salas de concierto y que tras un proceso de formación de públicos, se va desarrollando un gusto refinado y una alta educación musical en la que no jugaron un papel solamente los artistas, sino también los medios de la prensa escrita (Menéndez, 2019, p.175). Es así como cada vez se comercializaban y se atraían más oyentes de diferentes países y se fortalecía la venta de partituras para cuarteto de cuerdas, afirma Marín (2014) que “Entre 1767 y 1800, en París se imprimieron cerca de dos mil cuartetos de unos doscientos autores diferentes.” (p. 374). Entre los que se encuentra una basta producción de cuartetos de Haydn (1732-1808) con 68 cuartetos de cuerda y Luigi Boccherini (1743-1805) con 91 (Hunter, 2009; Menéndez, 2018).

Ahora bien, hablemos acerca de algunos aspectos musicales, técnicos y organológicos de los instrumentos que conforman el CCF constituido por dos violines, viola y violonchelo, los cuales producen su sonido principalmente a partir del contacto entre las cuerdas y las cerdas de un arco en movimiento, cada uno de sus materiales son responsables de la sonoridad resultante del CCF. Así mismo, interviene en el sonido la calidad de los materiales de las cuerdas, las maderas y por supuesto el instrumentista o intérprete, quien debe tener una formación especial y trayectoria que favorezca la ejecución e interpretación adecuada y que le permita perfilarse como músico solista en el área. Algunas de las cualidades que permite la puesta en marcha de un cuarteto de cuerdas,

consisten en integrar músicos que puedan desenvolverse de manera óptima aplicando al máximo sus capacidades y dominio técnico, explotando su musicalidad en pro de un conjunto de cuatro músicos que está proponiendo constantemente estrategias que contribuyen al desarrollo de un sonido homogéneo, equilibrado y que visibilice una diversa gama de colores y sonoridades que se irán desplegando en la medida de los ensayos y práctica constante entre los cuatro integrantes del CCF. Al respecto, Adorno (2009) comenta que:

En un buen cuarteto de cuerda, cada miembro tiene que ser en verdad un solista altamente cualificado, aunque no le esté permitido serlo. Las típicas disputas en el seno de los cuartetos de cuerda, las cuales ponen funesto término a su existencia, no radican solamente en las relaciones financieras, sino en la antinomia: en el cuarteto se requiere tanto la actividad autónoma de los distintos miembros como su subordinación heterónoma a la voluntad de uno solo, el cual representa una suerte de *volonté générale*. (p. 294)

Un cuarteto de cuerda conlleva un alto grado de disciplina y muchas orquestas sinfónicas, agrupaciones de cámara y conjuntos tradicionales de cuerdas pulsadas han tenido como modelo este formato dentro de sus búsquedas orquestales, en las que prima una necesidad por potenciar y cualificar la calidad musical.

Cada integrante del CCF ha tenido unas funciones características en la concepción clásica del formato en donde ha sido usual encontrar al primer violín como concertino o director, hacerse cargo de un papel inminentemente protagonista y melódico, el segundo violín encargado de una segunda línea melódica o contramelodía, la viola complementando el acople y color del formato, mientras que el violonchelo es responsable de armonizar con sus bajos. Hoy en día y después del periodo barroco y clásico tanto la viola como el violonchelo ya no ejercen necesariamente el papel que prestaba el continuo, se han emancipado y han tomado un rol que demanda más protagonismo, la evolución de sus técnicas ha propiciado que el perfil de cada instrumentista sea más parecido al de un solista con una mayor participación dentro de la agrupación. Es muy interesante ver, por ejemplo, cómo la viola ha ganado cada vez mayor relevancia, Juan-Carvajal y Vdovina (2016), afirman que la viola es un instrumento “muy útil para las labores de sonorización, empastes de timbres, colores, registros y sumamente adecuada para todo tipo de carácter en la interpretación musical.” (p.111). Así pues, los roles de cada instrumento se han ido reconfigurando también en la misma medida que los repertorios se han ido transformando. Marín (2014) dice al respecto que:

Como todo género *ex novo*, con el cuarteto hubo unos años de experimentación hasta la década de 1760, tras los que se consagrarían definitivamente sus rasgos esenciales: escritura idiomática para cuatro instrumentos solistas (dos violines, viola y violonchelo); definitiva emancipación del violonchelo como parte independiente combinando la función de bajo con nuevo papel melódico en registro de tenor o incluso más agudo; articulación en varios movimientos contruidos con arreglo a distintos moldes formales, entre los que predomina la forma sonata; y énfasis en la interacción de los cuatro miembros. (p. 374)

Inicia el desarrollo de un formato que dará la oportunidad de plasmar de forma especial, transparente y exigente, las ideas de muchos compositores universales y será el preferido por muchos para expresar de manera íntima sus más profundas emociones (Latham, 2008, p. 262).

Tras este breve contexto de dos prácticas que, si bien se diferencian la una de la otra especialmente por su origen en lugares geográficos distantes, es necesario abordar ahora sus relaciones y sus posibles interacciones a partir de algunos elementos que trataremos a continuación.

### ***1.1.1 Relaciones entre la MIAC y el CCF***

Teniendo presente el contexto histórico y social tanto de la MIAC como el del CCF, podemos afirmar que, aunque no se presenten a primera vista una lista de relaciones que aparentemente hacen difícil un diálogo entre ambas tradiciones, sí podemos postular en cambio que en ambas tradiciones es recurrente encontrar un elemento que permite establecer un mecanismo de comunicación entre ambos procesos. Tal mecanismo tiene que ver con el tipo de diálogo que queremos proponer en este trabajo, en el que partiremos de concebir una conexión inicialmente entre el CCF abordado como un formato instrumental que está en capacidad de entrar a conversar con otro formato instrumental representativo de las MIAC, y que como formato instrumental que es, hable un idioma similar al del CCF. Tal formato es el conjunto típico de cuerdas tradicionales que, entre otras cosas, está formado por cuerdas (integrando bandolas, tiple y guitarras) igual que el CCF (compuesto de violín, viola y violonchelo). Es evidente que un formato es de cuerdas frotadas y el otro es de cuerdas pulsadas, pero esta relación es lo que permite generar una

conversación más amena, profunda y técnica en el sentido de que las cuerdas tienen una cualidad general que es vibrar tras ser pulsadas, haladas y frotadas, además que, en ambas tradiciones, se trata de instrumentos de madera con cajas de resonancia que pueden confrontarse entre sí para compartir unas prácticas en donde son recurrentes estas características. Otro elemento un poco más complejo de explicar, tiene que ver con el contexto cultural y lo relacionado a los modos de escucha en que ambas prácticas de cuerda son acogidas a lo largo del tiempo, en unos escenarios que presentan unos nichos de escucha, es decir, lo referente a la música de cámara que, a primera vista, se puede presentar acompañando el contexto del CCF en donde la música europea juega un papel que se presenta años más tarde replicado o imitado en los conjuntos de cuerdas tradicionales en la MIAC, y que tiene que ver con las formas en que hemos construido una noción de escucha de la música académica. Byrne (2012) lo explica de la siguiente manera:

Con la música clásica no solo cambiaron las salas, sino también el comportamiento del público. Hacia 1900, según el crítico musical Alex Ross, al público de música clásica ya no se le permitía gritar, comer, o charlar durante una interpretación. Se suponía que había que estar sentado inmóvil y escuchar con atención y embelesamiento. Ross insinúa que eso era una manera de apartar al populacho de las nuevas salas de conciertos de ópera. (...) Música que en muchos casos había estado abierta a todos se convirtió en privilegio de la élite. (p. 22)

El pueblo, refiriéndonos a las clases bajas y medias no eran bienvenidos tampoco en las salas de concierto por sus comportamientos que reñían con el de las elites. En Colombia por su parte hubo un músico que quiso acercar las músicas del pueblo a las salas de concierto:

Pedro Morales Pino quien con su trio instrumental y su orquesta de cuerdas andinas trata de invadir los teatros generalmente reservados a la música erudita occidental. (...) Hacer un esfuerzo por entrar a la sala de concierto significa entonces tratar de definirse desde los valores estéticos que allí se promulgan. (Ochoa, 1997, pp.38-39)

Sin embargo, aunque para los públicos conformados por la elite fuera natural escuchar una práctica como lo es el CCF y cuidar de sus comportamientos en la sala de concierto, para aquellos quienes tenían la costumbre de escuchar a los conjuntos tradicionales de música andina en las fiestas familiares no era fácil y los esfuerzos del músico popular tradicional por querer ser escuchado con

“embelesamiento” no iban a resultar con éxito si no se imponían o regulaban tales comportamientos en un espacio acondicionado para dicha práctica.

Consecuentemente, podemos darnos cuenta de las conexiones interesantes relacionadas con los formatos característicos y los modos de escucha de ambas prácticas musicales que, finalmente, permiten encontrar un lenguaje en común el cual es necesario entender para lograr el diálogo propuesto en el objeto de este trabajo. Es muy posible que este tipo de convergencias ya se hayan realizado en otros contextos europeos e incluso en el país, pues ha sido común en el caso de los formatos instrumentales vérselos provistos de combinaciones estratégicas persiguiendo objetivos concretos en búsqueda de un sonido que diferencie a un conjunto musical de otro. Un caso interesante al respecto, es la acogida que los instrumentos del CCF han tenido a través de los años de manera directa o indirecta en la conformación de la plantilla instrumental abordada en las primeras estudiantinas del país que se formaron entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. De acuerdo con Rendón (2009), es importante destacar el papel de compositores como Pedro Morales Pino quien incluyó por ejemplo el violín y el violonchelo en el formato instrumental de la Lira Colombiana, u otras agrupaciones como el dueto Briceño y Añez quienes además de interpretar obras del mismo Morales Pino introdujeron violines en sus canciones, que se entremezclaban con el sonido de las bandolas, los tiple y las guitarras. Tales formaciones instrumentales fueron determinadas además por la influencia de las estudiantinas españolas, entre las que se destacó la Estudiantina Fígaro que realizó giras por Latinoamérica en 1879 y 1884, y que estaba integrada a su vez por instrumentos como la bandurria, la mandolina, el laúd, la guitarra, las castañuelas, las flautas y los violines (Rendón, 2009).

Estos primeros diálogos constituyen ya un primer acercamiento entre instrumentos del CCF con sonoridades estilísticas de las MIAC que comienzan a despertar un interés entre músicos académicos y populares. Tal fue el caso de Jesús Zapata Builes (1916-2014) quien además de ser intérprete de la bandola, estudió violín llegando a formar parte del Cuarteto Medellín (compuesto por dos violines, viola y violonchelo) entre 1954 – 1955 (Rendón, 2009, p.183).

Por su parte, hemos visto a conformaciones camerísticas integradas por instrumentos del CCF que han acompañado también conciertos solistas para cuerdas pulsadas. Vemos que hay obras como el *Concierto para mandolina* en do mayor de Antonio Vivaldi en el que el balance sonoro de las cuerdas frotadas se ve condicionado por las capacidades sonoras de la cuerda pulsada por lo que

los violines, violas y violonchelos se ven acompañando la mayor parte del tiempo al solista con un *pizzicato* (pulsando las cuerdas con los dedos), u otros conciertos por el estilo como el *Concierto para laúd en re mayor* también de Vivaldi que acostumbran a tocar los guitarristas solistas, entre otras obras actuales como la *Guabina para Cuarteto de cuerdas y Guitarra* del compositor Lucas Saboya o el *Desconcierto para Tile y Orquesta* de Mauricio Lozano.

En América latina no fue hasta el siglo XIX que se manifestó la presencia de la tradición del CCF, gracias al interés de algunos compositores que tuvieron la posibilidad y oportunidad de estudiar en Europa, apoyados en su talento y convencimiento por la música. Cuenta Guerrero y Carvajal (2016) que la iniciativa de compositores como:

Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), compositor guitarrista, clarinetista, violoncellista y pianista “*representa la mejor síntesis de los elementos contrastantes que determinan, en alto nivel, la expresión musical del mundo latinoamericano*”. Es, tal vez, el compositor más representativo para los cuartetos de cuerdas por su producción de quince cuartetos de cuerdas, todos distintos en forma y en el empleo de recursos; Alejo Carpentier nos dice: “*...es uno de los pocos artistas nuestros que se enorgullece de su sensibilidad americana, y no trata de desnaturalizarla. Es palmera que piensa como palmera, sin soñar con pinos nórdicos*”.

Le siguen en importancia Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), con cuatro cuartetos; Alberto Ginastera (Argentina, 1916-1983), con tres cuartetos (uno de ellos incluye voz soprano, el No. 3 Op. 40); Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939), con su *Poema Negro* para cuarteto de cuerdas y Alejandro García Caturla (Cuba, 1906 1940), con un cuarteto de cuerdas extraordinario pero inconcluso. (pp.156-157)

Hay que tener presente que en Latinoamérica este tipo de condiciones no se dan de la misma forma ni al mismo tiempo. Mientras que en Europa tenían prevalencia los conjuntos de cámara a mediados del siglo XIX y había una “sacralización” de los compositores clásicos vieneses como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven entre otros, en América Latina y Colombia por ejemplo, algunas músicas y géneros que hoy consideramos andinos tradicionales y que predominaban en este siglo, estaban condicionados con posturas políticas, religiosas y sociales; las bandas de marcha relacionadas con el servicio militar, la música coral y

de cuerda frotada al servicio de la iglesia, y la música de cuerda pulsada al baile y a la fiesta. Rendón (2009) afirma que:

Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: unas de origen erudito, que conservan en múltiples aspectos su forma y uso, elaboradas para piano, cuerdas frotadas y voces, como misas, arias así como gavotas, danzas habaneras, contradanzas, valeses y polkas, que alcanzaron cierto desarrollo académico luego de trasegar por ambientes cotidianos; y otras del ámbito popular apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta el baile o la guerra como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, san juaneros, merengues y rumbas, o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas. (p. 9)

Por otro lado, las elites letradas no se negaban a escuchar músicas y a músicos que fueron llegando del extranjero, fue muy usual encontrar las zarzuelas por ejemplo o las compañías de ópera italiana que llegaron al país y con ellas músicos que compartieron su bagaje musical. Colombia por su parte, a finales del siglo XIX contó con la presencia de compositores que también estuvieron vinculados estrechamente con la academia, como el caso de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) violinista, director, gestor y crítico cultural, quien compuso alrededor de 10 cuartetos de cuerda, de los cuales conocemos apenas tres; el cuarteto 1, 2 y 4, este último dedicado por él, al Cuarteto Bogotá en 1950.

En este sentido, es significativo manifestar que muchas de estas relaciones que se pueden ver entre la MIAC y el CCF, también se podrán observar entre lo tradicional y lo académico en un contexto mediado por decisiones políticas, sociales y culturales que desarrollaremos en el siguiente apartado.

### **1.1.2 Relaciones entre lo tradicional y lo académico.**

La MIAC se comienza a visibilizar con fuerza en el siglo XIX, en una época marcada por importantes sucesos culturales y políticos en el territorio nacional, en un momento de transición y

profundos cambios en los que sin duda estas músicas jugaron un papel importante en la construcción de una identidad, arraigo y pertenencia en un país libre.

Es necesario afirmar que las músicas populares que se encontraban en proceso de crecimiento desde el siglo XIX, habían resultado influenciadas en gran parte por piezas de salón europeas o danzas, que incidían en los compositores de música nacional, al respecto Ospina (2012) afirma que:

El siglo XIX fue un escenario de confluencia de la tradición musical europea, presente con relativa permanencia pero no sin cierto anacronismo desde la época colonial, y algunas sonoridades mucho más cercanas al mundo musical americano o africano. En cuanto a la incidencia del modelo musical procedente de Europa, el público y los compositores colombianos del siglo XIX eran herederos de un bagaje más bien discontinuo, fragmentario y por cierto rudimentario. (...) Así mismo, la música vocal operática y en general «el ejercicio de la palabra mancomunada con las notas» propio de las canciones gestadas dentro del marco compositivo y teórico de la música europea jugaron un papel decisivo en la configuración de las preferencias estéticas en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX. (p.198)

Es icónico el papel que jugaron compositores de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX en el país tales como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Guillermo Quevedo Z., Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Luis Antonio Calvo entre otros, en la construcción de una música que se posicionara como “música nacional” siendo estos, “herederos de la tradición que los franceses denominaron «piezas de carácter», apelativo que hacía mención a todo un conjunto de composiciones breves (...)” o piezas cortas que estaban relacionadas con las músicas de salón y de baile (Ospina, 2012, p.200)

Debido a los cambios culturales que surgen tras el proceso de independencia de Colombia entre 1810 y 1819, la MIAC desempeña un papel fundamental en el desarrollo del proyecto de nación como explica Barrero Corral (2018):

En Colombia, las élites letradas propusieron constituir lo que denominaron como el proyecto de nación, en respuesta a la independencia obtenida luego de batallar con la

Corona Española. Con esto en mente, los intelectuales de la época deseaban establecer, por fin, su identidad tanto política como lingüística y cultural, pues la necesidad de pensarse como una nación latinoamericana y sobre todo colombiana aún no estaba clara hacia mediados de este siglo. (p. 1)

Entre las diversas regiones geográficas del país: Caribe, Insular, Orinoquía, Amazónica, Pacífico y Andina, fue esta última en la que se centró la atención de las elites al momento de seleccionar una música que representara las costumbres y gustos del colombiano entre finales del siglo XIX e inicios del XX. La MIAC pasa a ocupar un imaginario sonoro bastante marcado en nuestro país y es aceptada durante varias décadas por las mayorías, fenómeno que se da a causa del poder económico y político predominante que ha tenido la región Andina.

Es indispensable también conocer dentro de este contexto algunas tensiones que se darían a principios del siglo XX entre la música académica y las músicas populares con figuras reconocidas como Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), quien tendría ciertas inconformidades con la música popular que fue proclamada como música nacional, comenta al respecto Duque (1986) que:

Hasta 1924 rechazó la posibilidad y la validez de incorporar elementos propios de la tradición musical popular colombiana en su lenguaje musical. Aparte de algunos patrones rítmicos, Uribe Holguín consideró, hasta entonces, que la música colombiana era pobre y carecía de interés armónico y melódico. Su desdén inicial por la música tradicional lo colocó en una posición poco favorable ante los críticos contemporáneos, quienes se encontraban ansiosos porque se emulara la obra de otros compositores latinoamericanos, en especial aquella de los mexicanos y brasileños. En 1924 compuso la *Sinfonía No.2 Op. 15 "Del Terruño"* en donde hace uso de melodías y ritmos colombianos y desde ese momento en adelante incorpora expresiones populares en su obra. (p.6)

Uribe Holguín se destacó en especial por el liderazgo y aporte cultural que determinó los inicios de la música académica en el país, fundando el Conservatorio Nacional de Música, La Orquesta Sinfónica Nacional y dando "importantes pasos en el campo de la investigación musical, tanto en lo histórico como en lo popular" (Duque, 1986, p.2)

Tras los procesos de conformación del país, se comienza a forjar aquella idea de nación y seguidamente una búsqueda por una “identidad nacional” que impulsaría positivamente el desarrollo y producción de MIAC. Sin embargo, la predominancia de estas músicas que solo representaban un sector económico y social de la región andina, decayó popularmente en la década de los cuarenta como cuenta Bermúdez (2010):

(...) aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia – enriquecida y modificada – sólo hasta los años 40. En ese momento –de grandes cambios sociales y económicos y bajo presión de las compañías fonográficas internacionales– se comenzó a reemplazar por otro paradigma, el de la música «caliente» oailable, encarnado por Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) y modelado en tendencias internacionales y caribeñas, pero todavía basado en las tradiciones musicales campesinas costeñas. (p.255)

Aun así, y a pesar de que las industrias musicales no se interesaran después de la década del 40 por las músicas de la región andina, estas continuaron vigentes gracias a la pasión y sentido de pertenencia de muchos músicos, festivales e instituciones privadas que la adoptaron para transmitirla de generación en generación. De igual manera muchos compositores continuaron realizando su trabajo, buscando un nicho de espectadores y músicos dentro de la academia para seguir impulsando los esfuerzos e innovaciones que llegarían posteriormente para reconfigurar o renovar lo que algunos autores han llamado “la nueva música instrumental andina colombiana”, en esta corriente surgirían autores como Jesús Zapata Builes, Elkin Pérez, León Cardona, entre otros, que además de componer, también arreglaban, adaptaban, interpretaban y transmitían sus conocimientos a sus pupilos, pues eran además formadores en instituciones reconocidas como la Escuela Popular de Arte (EPA) o en diversas universidades del departamento de Antioquia.

Estas sonoridades que se han ido consolidando en esta dinámica cultural, han sido enriquecidas también por otros compositores e intérpretes quienes han propuesto en el marco de un estilo nacionalista, otras maneras de composición, tomadas además del ámbito académico y del popular, dentro de una exploración que los ha llevado a fusionar las MIAC con músicas extranjeras, como por ejemplo el caso de León Cardona, Germán Darío Pérez, Luis Fernando Franco, y otros, quienes

fusionan jazz con sonoridades andinas tradicionales que dan cuenta de un bagaje musical que ha transitado no solo por la tradición sino también por la academia y que ha sido aceptado y reconocido tanto por jóvenes como por los mismos académicos. Sin embargo, en ese proceso de transición de las músicas andinas a la música de salón, ha habido una alta influencia de la música europea que tras intervenir en estos procesos de transformación ha debilitado entre otras cosas la dimensión corporal, lúdica y popular de estas, Ochoa (1997) lo explica de la siguiente forma:

El problema no es que la música se enriquezca a partir de la exploración de los elementos europeos que la conforman o que los músicos busquen en la sala de concierto una valoración que se merecen. El problema es confundir valoración con negación de los elementos populares y pluriétnicos que conforman la tradición (...). Se reproduce en lo musical la herencia colonial: se pretende existir negando nuestra pluralidad popular, europeizando la tradición. (p. 39)

Esta postura deja ver una de las cuestiones que discuten a menudo los folcloristas, que se ha centrado en su preocupación respecto al desconocimiento progresivo de las raíces de nuestras músicas. Este tipo de tensiones entre tradición y academia en donde esta última ha seguido un modelo europeo, partiendo de los conservatorios musicales en donde el pensum ha estado basado exclusivamente en un canon europeo que no se pone en contexto con la tradición, resulta volviéndose una temática difícil de tratar. Fue el caso de Guillermo Uribe Holguín y otros que “de manera muy desprevenida y al igual que cualquier otro compositor, simplemente escucharon y analizaron lo que les era conocido, propio y extranjero, extrayendo todo lo posible de ser manipulado.” (Duque, 1986, p.2)

De esta forma, se podrá encontrar que las relaciones entre academia y tradición siempre han pasado por un momento de negociación e intercambio de elementos, que, tras atravesar por diferentes situaciones de tensión, también han manejado estados de reposo en donde propuestas de creación como esta, encuentran un espacio de apertura a nuevos diálogos que pueden generar nuevas preguntas de investigación en los campos de la MIAC y del CCF.

Seguidamente, es necesario preguntarnos por un estado de la cuestión que nos permita dar cuenta de un diagnóstico que arroje antecedentes relacionados con el objeto de estudio de nuestro trabajo, que como vimos, presenta un contexto complejo y diverso de temáticas que queremos sintetizar, antes de centrarnos en el componente creativo que aborda el diálogo de forma directa entre la

sonoridad estilística de la MIAC y las posibilidades idiomáticas del CCF mediante la producción de los arreglos y las composiciones.

## **1.2 Antecedentes**

En este proceso de investigación-creación que coincide con el inicio de la pandemia del año 2020 y el aislamiento preventivo, me vi obligado a realizar un rastreo documental a partir de los recursos tecnológicos disponibles, tratando de acercarme a fuentes confiables que hicieran posible fundamentar los cimientos del presente trabajo.

### ***1.2.1 Antecedentes académicos***

Inicialmente se realiza una búsqueda que permita identificar autores, artículos y archivos históricos que se encontraran vinculados a la categoría del diálogo entre MIAC y CCF. El resultado de esta búsqueda arrojó algunos artículos asociados a la MIAC vinculada con el tema sobre músicas tradicionales andinas colombianas.

Un primer artículo lleva por nombre *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*, de María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón (2004) publicado en la revista Artes, el cual aborda, entre otras cosas, la importancia y desarrollo del trio andino colombiano conformado por instrumentos típicos de cuerda de la región andina, y a su vez hace un recuento de los actores y protagonistas que han llevado este formato a desarrollarse, renovarse y trasladarse desde lo popular al ámbito académico. Un aporte significativo para nuestro trabajo es la capacidad del texto de contextualizar y propiciar el diálogo que hemos querido tratar entre MIAC y CCF a través de la relación tradición y academia. Es muy significativa la manera en que los autores tratan la organología de los instrumentos que conforman los formatos andinos, quienes a partir de las búsquedas de diversos compositores, arreglistas e intérpretes hacen posible la transición de la práctica de las musicales populares hacia la música de cámara, elemento clave que nos permite un diálogo con el CCF. Por otro lado, este artículo solo presenta un enfoque direccionado hacia las músicas de cuerdas tradicionales, y no aborda su comparación con formatos académicos de música de cámara, asunto que será objeto de nuestra reflexión más adelante.

Un artículo que le da continuidad a esta temática es *¿Música Vieja, Música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andinas de Colombia, transición al siglo XXI* escrito por Gustavo Adolfo López Gil (2011) y publicado en la Revista Artes. Este artículo permite entablar un acercamiento a los procesos y transformaciones que ha venido presentando la música andina colombiana, donde las cuerdas tradicionales juegan un papel de vital importancia. El texto fue muy útil porque facilitó el tránsito entre diversos conceptos y ayudó a complejizar la MIAC a partir del conocimiento del contexto de las músicas tradicionales andinas colombianas, involucra el concepto de tradición, de renovación y de nuevas músicas andinas colombianas que son temas de primera importancia relacionados con los cambios y transformaciones de la MIAC que han venido surgiendo en las últimas décadas y que no son ajenas a la elaboración de nuestro producto musical en este trabajo.

Por esta misma corriente de autores encontramos el artículo *Diálogos Y Confluencias Musicales En Antioquia. Cuatro Paradigmas De Las Cuerdas Tradicionales Andinas* de Gustavo Adolfo López Gil, Alejandro Tobón Restrepo, Héctor Rendón Marín, Gonzalo Alberto Rendón Tangarife y Fernando Mora Ángel (2017), docentes adscritos al grupo Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia. En el artículo se presenta la importancia y trascendencia de cuatro músicos antioqueños que cumplieron un papel significativo en la difusión y pedagogía de las músicas tradicionales y su acercamiento con la música académica, como lo son Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes, León Cardona y Elkin Pérez. Si bien el texto no presenta un diálogo entre los formatos típicos de la MIAC con el CCF en el contexto de la música de cámara, nos permitió un entendimiento más profundo de la manera en que se desarrollan procesos de renovación que parten de la tradición y se orientan además al estudio académico de sus músicas.

Por otra parte, se encuentran algunos artículos que enfatizan en los aspectos históricos en los que se sitúan las MIAC importantes para contextualizar nuestro trabajo.

Al respecto sobre la temática de la música andina colombiana y el concepto de nación, se tiene en consideración el aporte de Mayra Alexandra Barrero Corral (2018), que en su artículo *El bambuco en la literatura costumbrista y su contribución al proyecto de nación en el siglo XIX*, detalla la importancia de la información que brinda la literatura costumbrista al momento de entender las dinámicas culturales que se dan alrededor del tópico sobre el proyecto de nación que se dio tras el proceso de independencia, y así destacar el papel de los literatos quienes a partir del debate sobre

una identidad nacional que se buscaba en ese entonces, permitió que se hiciera posible consolidar los símbolos de la nación, entre ellos la música, basados en la realidad de la época en la que se aprecian las costumbres y tradiciones de los campesinos en respuesta a las influencias culturales extranjeras. El artículo de Barrero nos permitió un primer acercamiento a entender la manera sobre cómo fue tomando fuerza y visibilizándose la MIAC y en especial el género del bambuco, lo que para el trabajo fue de gran importancia pues aclara los pormenores y posibles sucesos que llevaron a considerar la música andina colombiana como un atributo que representaba a la nación, tomando el bambuco como principal género de la música nacional.

Otro artículo relacionado con los procesos de legitimación de estas músicas lo aborda la musicóloga Ellie Anne Duque, en la Revista Escala del año 1986 en el que habla del rol que tuvo el compositor Guillermo Uribe Holguín, donde destaca la difícil tarea que tuvieron los compositores de finales de siglo XIX para tomar los elementos necesarios, dentro de un contexto netamente europeo, aplicarlos y forjar una semblanza musical para sus países y culturas, Duque finaliza su escrito con un breve análisis de la *Tercera Sinfonía* de Holguín buscando presentar el estilo influido por el impresionismo, el post-romanticismo francés y el nacionalismo americano. Este documento sirvió para situarnos en un punto estratégico y neurálgico que nos permitió abordar los conceptos de tradición y academia.

Por este mismo estilo, Egberto Bermúdez (2010) en su artículo *La música colombiana: pasado y presente*, brinda un interesante recorrido histórico a partir del establecimiento de la Real audiencia en el año 1550 y de la catedral en 1556 las cuales marcan el inicio de las tradiciones e instituciones musicales europeas en el país, transportándonos por diferentes acontecimientos históricos, hasta describir los géneros andinos que han trastocado el tópico de la música nacional colombiana. Así mismo, sintetiza las tensiones que se han generado en estas etapas para concluir finalmente con la llegada de las músicas impuestas por la industria musical. Este documento permite darnos a propósito de nuestro trabajo, una comprensión sobre los momentos que ha atravesado la MIAC tras pasar de ser música nacional de mayor prestigio a pasar a un plano secundario derivado de los intereses de las industrias musicales. Lamentablemente el texto es tan breve que no profundiza en los géneros de la MIAC, por lo que no arroja información suficiente que pudiera aportar en el desarrollo del concepto de sonoridad estilística.

Después de transitar por algunas sendas históricas, surge un cuestionamiento acerca del paradero o futuro de las músicas andinas tradicionales que quedaron relegadas tras la llegada de la industria musical y sus nuevos paradigmas, así pues hubo algunos documentos y autores que permitieron reencontrarnos con lo que algunos llaman “*Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: la identidad y sus tensiones*” un título que encabeza el trabajo de pregrado en antropología elaborado por Alejandro Alzate Arango (2015). Allí abarca elementos que guardan relación con las búsquedas estéticas del presente proyecto que están orientadas hacia músicas de compositores que han resignificado las MIAC a partir de la combinación o fusión con elementos tomados de otras músicas ya sean académicas o populares. Alzate (2015) afirma y aclara que el concepto Nueva MIAC “es un fenómeno reciente que no se ha estudiado lo suficiente” (p.19). Para efecto de nuestro proyecto, este trabajo resultó siendo de gran utilidad ya que el concepto de Nueva MIAC que utiliza Alzate permitió contextualizar y problematizar el espacio de exploración y creación sobre el cual se desarrolló nuestro producto creativo. Es interesante ver como algunos trabajos de antropología se encaminan en temas relacionados con la MIAC, sin embargo, el alcance que logra este tipo de trabajos de carácter interdisciplinario no permite profundizar en el diálogo que hemos querido abordar y que tiene alcances de carácter más técnico y musical.

En cuanto a antecedentes que aborden el CCF se logra rastrear algunos libros y artículos que abordan el cuarteto de cuerdas como género, como composición, o a partir de su desarrollo histórico. Sin embargo, no es fácil hallar antecedentes que aborden al CCF como formato, así que se puede notar la ausencia de elementos que propicien hablar acerca de las posibilidades idiomáticas del CCF.

En el caso del libro *Historia del Cuarteto de Cuerda* de Gabriel Menéndez Torrellas (2018) se puede afirmar que ofrece una historia del cuarteto de cuerda como género musical de manera muy amplia, recorriendo el origen y desarrollo de este, que inicia con Haydn y atraviesa a los compositores clásicos, románticos, hasta llegar a los compositores contemporáneos. Menéndez aborda cada cuarteto a partir del análisis musical y la documentación que hace posible contextualizar la composición de estos. Este documento contribuyó mucho en alimentar el ámbito histórico del formato, también ofreció información relacionada con la música de cámara que fue el terreno del género, sin embargo, quedó en deuda con la mirada reflexiva del cuarteto como formato y que diera cuenta de sus posibilidades idiomáticas.

En este sentido, Miguel Ángel Marín (2014) en un artículo llamado *El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata* muestra al CCF en principio como género, pero también como formato instrumental que va logrando la emancipación de algunos de sus instrumentos que antes tenían roles secundarios, como el violonchelo mientras va tejiendo un diálogo con otras conformaciones similares como el quinteto de cuerdas que se cultivó con igual intensidad en Viena, París y Madrid, ciudad a la cual quiere centrarse el autor. En el caso de este texto se logra sustraer información que permite entender el contexto del CCF como formato instrumental y además proporciona una reflexión que tiene que ver con la presencia del mecenas quien respalda este tipo de procesos.

Se pudo obtener acceso a un artículo llamado *Breve recorrido por el cuarteto de cuerda frotada en México: De Olmedo a Revueltas* de Silvia Santa María Guerrero y Mara Lioba Juan-Carvajal (2016), el cual nos permitió identificar la posición que han tenido compositores mexicanos en la composición para CCF. Pero a su vez brinda un contexto de la presencia del formato, compositores y composiciones para CCF desde una mirada latinoamericana, algo que para nuestro trabajo fue importante puntualizar. Un aporte significativo de este texto se centró en la importancia y reconocimiento de algunos compositores latinoamericanos. Por otra parte, el texto no aborda herramientas que nos permita desarrollar el concepto de posibilidades idiomáticas del CCF o información referente a un diálogo entre este formato y otras tradiciones.

Hasta este punto o etapa se pudo destacar que no es fácil acceder y encontrar material relacionado con al concepto de posibilidades idiomáticas del cuarteto de cuerdas, ya que el material identificado y citado siempre utiliza un punto de vista histórico que ubica al cuarteto de cuerdas más como género musical o tipo de composición, que como práctica técnica e interpretativa. Menéndez (2018) y Marín (2019), abordan una mirada a partir de la historia del género, pero es escasa la información sobre el punto de vista del instrumentista o del compositor. Falta ir más allá de las composiciones para cuarteto de cuerda, lo que abre un cuestionamiento sobre la falta de trabajos que reflexionen a partir del músico que interpreta estos instrumentos, falta una documentación y sistematización de la mirada interna del CCF que se dé a partir de los mismos intérpretes. Esto podría significar un gran complemento para trabajos como este que buscan aproximarse a otras músicas desde un lenguaje más crítico y teórico a partir de una mirada reflexiva del intérprete y compositor en Latinoamérica y el país.

En relación al concepto de sonoridad estilística logramos abordar algunos autores que hacían un tratamiento de algunos elementos que permiten discutir entorno a su conceptualización. Tales autores están relacionados con el estudio de algunos géneros o compositores de MIAC que llevaron a entablar un diálogo a partir de una sonoridad estilística puesta en el contexto de la tradición.

Un primer artículo que nos permite ubicarnos en la sonoridad estilística que desarrollaremos se llama *De el bambuco a los bambucos* de Manuel Bernal Martínez (2004), el autor logra problematizar al género del bambuco a partir de que se posicionó en algún momento como símbolo de nación y como uno de los géneros más importante de la música andina colombiana, pero que resultó problemático en su lectura musical y polémico en su escritura, por eso termina abordando a detalle los elementos y rasgos que lo caracterizan. El documento de Martínez aportó significativamente a nuestro trabajo porque nos comparte una idea más clara de una sonoridad tradicional que se ha ido transformando entorno al bambuco, lo que nos brindó una referencia para entender y encausar nuestro trabajo. Por otro lado, en este documento no se brinda información detallada en relación a los instrumentos de cuerda típicos que permiten dar cuenta, de una sonoridad estilística que se ha ido construyendo en este género, el texto se centra en aspectos especialmente rítmicos y melódicos, que si bien, aportan en la fundamentación de una sonoridad estilística, más no abarca aspectos tímbricos.

Así mismo, el trabajo de Ana María Ochoa (1997) *Tradición, Género y nación en el bambuco*, hace posible afrontar con propiedad el concepto de tradición en donde Ochoa es bastante reflexiva, porque es capaz de problematizarlo a partir de las tendencias y transformaciones que han ido proponiendo los músicos jóvenes en los géneros de la MIAC, encarando el concepto de manera muy escéptica, manifestando que por una parte la tradición siempre ha sido cambiante y dinámica y por esta razón se va transformando pero además advierte que en ese proceso se puede dar un desconocimiento y una “negación de los elementos populares y pluriétnicos” de un género como el bambuco. Aborda además este aire brindando una información concreta y puntual sobre los rasgos más característicos que lo conforman para pasar luego a hablarnos sobre los rituales en la música de cámara, donde se comienza a generar una negación de lo “popular festivo de la tradición bambuquera” una de las cualidades que identifica a las músicas tradicionales andinas. Ochoa va cerrando su artículo abordando la dimensión corporal y emotiva que conecta con el bambuco, resaltando la dimensión rítmica que trastoca los cuerpos para concluir con una postura a favor de

la renovación. Este documento permitió entender de una forma muy clara el proceso de transformación de las MIAC que han experimentado muchos músicos jóvenes en su tránsito las músicas tradicionales, con el cual nos podemos identificar de alguna manera en este trabajo, viendo la necesidad de asumir una postura segura en la apropiación de conceptos, como bien lo hace Ochoa. Este texto a pesar del año de su publicación es capaz de trascender aún hoy en día y mantenerse vigente, sin embargo, no aborda a profundidad el tipo de procedimientos o procesos que dan cuenta de una autentica renovación en la MIAC, además de las armonías y sonoridades nuevas que aquellos jóvenes como comenta Ochoa, han aplicado o utilizado en la MIAC. Sin embargo, nos permitió establecer una perspectiva más sólida acerca de lo que entendemos por bambuco en el marco de los procesos de renovación que han tenido lugar a finales del siglo XX y que ayudan a complementar el concepto de sonoridad estilística.

Sergio Sánchez Suárez, (2009) en su artículo *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia* propone algunas herramientas que permiten facilitar no solo la escritura del bambuco sino también abordar su lectura musical. Este artículo resultó importante porque a través de algunos ejemplos propuestos por Sánchez, pudimos llegar a una convención sobre los elementos que caracterizan el ritmo y la melodía del bambuco. Sin embargo, el texto se centra solamente en la “escritura del bambuco” temática que no aborda los formatos instrumentales característicos en la MIAC que también pueden proveer herramientas para alimentar el tipo de sonoridad estilística que es necesario abordar en nuestro trabajo.

Por otra parte, Martha Enna Rodríguez (2016) desarrolla un artículo llamado *Música nacional: el pasillo colombiano*, en este, menciona que el pasillo a diferencia del bambuco ha sido un género un poco descuidado en las investigaciones sobre música nacional y brinda un contexto histórico que permite entender cómo se desarrolla este género a partir del vals europeo que bailaba la élite ilustrada en el país en el siglo XIX y que a diferencia del bambuco no logró posicionarse con fuerza, ya que este no contenía elementos de mestizaje que si tenía en cambio el bambuco. Este artículo para propósitos de este trabajo fue muy útil porque permitió contextualizar el pasillo colombiano la autora señala que el pasillo y el bambuco han sido siempre una dupla y han funcionado como “opuestos complementarios”, el pasillo casi siempre ha sido un género instrumental, en cambio el bambuco llegó a estar más ligado a la canción cantada. Por otra parte,

este texto no se profundiza en torno “al pasillo instrumental de concierto” al cual hace mención la autora. Rodríguez le brinda especial cuidado al baile, como a las dinámicas sociales implicadas en el desarrollo del pasillo al cual se refiere no como una “hibridación” sino como una “reinterpretación” del vals.

En este sentido, otro autor que aborda géneros, desde una óptica más técnica es Luis Fernando Franco Duque (2005), quien realizó una cartilla de iniciación musical llamada *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*, que tiene por objetivo facilitar el estudio de las músicas y el desarrollo de los procesos formativos musicales del país. En nuestro caso es considerada útil porque a partir de allí se extrajeron algunos patrones rítmicos que caracterizan a los géneros musicales que integran la MIAC permitiendo un entendimiento de la sonoridad estilística que queremos abordar en el trabajo. Sin embargo, el alcance del texto al ser pedagógico suele concentrarse en los aspectos rítmicos y armónicos, y no permite profundizar en aspectos tímbricos y melódicos que también permiten hacer un seguimiento de una sonoridad estilística en los géneros.

A continuación, fue necesario ahondar en algunos autores que hicieran alusión a los referentes artísticos que cobijan el concepto de sonoridad estilística presente en la MIAC. El músico Luis Fernando León Rengifo (2004) propone un artículo denominado *MÚSICA DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA PANORAMA ACTUAL*. El cual aborda una mirada a los procesos de transformación que han venido manifestándose a través de diversos compositores refiriéndose a León Cardona, Gentil Montaña, Luis Uribe Bueno e Iván Uribe quienes han innovado de alguna manera la música instrumental y vocal, pero también aborda un elemento relacionado con la exploración de posibilidades tímbricas en relación a la construcción de instrumentos de cuerda tradicionales. Este artículo resultó siendo de interés para nuestro trabajo porque permitió abordar el aporte musical de músicos como León Cardona, quien hace parte de nuestros referentes artísticos y por otro lado plantea una mirada en donde el terreno fértil para la música andina se encuentra mediado por lo que él también denomina “nueva música colombiana” en donde menciona varias agrupaciones que han explorado este terreno con anterioridad y en el que se posiciona nuestra propuesta creativa. Por otra parte, la brevedad del texto no profundiza en géneros musicales ni tampoco en formatos instrumentales que ofrezcan material técnico significativo que sirva para reflexionar entorno a la idea de sonoridad estilística.

Una Mirada similar es abordada por José Revelo Burbano (2012) en su artículo *León Cardona García: Su Aporte A La Música De La Zona Andina Colombiana*, el autor muestra la importancia del aporte armónico de este compositor a la música tradicional andina colombiana y al papel protagónico que le concede a la guitarra en sus arreglos y composiciones. Revelo afirma que el repertorio musical de León Cardona se convierte en “música académica, o semiacadémica pero con las bases y esencia de la tradición andina colombiana”. Este texto brindó una información relacionada con algunos de los aportes musicales del compositor León Cardona quien fue seleccionado como referente artístico. Por otra parte, el alcance del artículo declina un poco por el uso de algunos juicios de valor, que si bien, tratan de argumentar y defender la importancia y gran estima que conlleva a documentar y sistematizar la música y manuscritos de compositores de la talla de Cardona como conservación del patrimonio musical.

En cuanto al concepto de arreglo logré identificar algunos autores que nos permitieron discutir las diferentes perspectivas y alcances del término.

Por un lado, se encuentra Fernando Lerman (2015), quien a partir de su artículo *El arreglador y otras figuras meta-autorales en la música*, analiza la figura del arreglador de música popular y el orquestador de música académica con el objeto de determinar el rol que cada uno desempeña. Este artículo resulta beneficioso para el desarrollo del término, en la medida que se puede confrontar con otros autores que hablan del concepto de arreglo y así mismo con la figura del arreglador, por ejemplo, con el artículo de Juan Francisco Sans (2002) llamado *La traducción de la música, el autor* desarrolla no solo el concepto de arreglo, sino otros que guardan mucha relación y que son fáciles de confundir, tales como: adaptación, versión, reducción, instrumentación, transcripción, orquestación. Este artículo nos permite hablar con bastante fundamento y claridad, lo que contribuye a desarrollar el concepto y finalmente poder concebir la manera en que se va a entender el término en nuestro trabajo.

### ***1.2.2 Antecedentes artísticos***

En el rastreo de información se tuvo por objeto encontrar un repertorio que hiciera alusión a propuestas que pusieran en diálogo elementos de la MIAC con el CCF, se identificaron dos tipos de oficio respecto al tema: arreglos de MIAC para CCF y composición de MIAC para dicho formato. Es preciso mencionar que la mayoría de los documentos abordados se encontraron en repositorios de universidades accesibles desde la web, las plataformas gratuitas y las revistas virtuales de carácter científico. Actualmente, los arreglos y adaptaciones para CCF son una de las alternativas más recurrente por encima de las composiciones, al momento de acercar este formato a las MIAC, se destaca el trabajo de los docentes de música e instrumentistas de las cuerdas frotadas o pulsadas quienes fomentan esta actividad. También se evidencia que a la hora de realizar arreglos o adaptaciones muchos músicos prefieren elegir un autor específico para difundir su obra en otros formatos.

El trabajo realizado por Martha Enna Rodríguez Melo, María Del Pilar Azula Cajal y Fernando León Rengifo, publicado en 2007 llamado *La Música Para Piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas frotadas*, tiene como objeto preservar el patrimonio por medio de adaptaciones que permitan su estudio y práctica en cuarteto de cuerdas durante la formación musical y en el ámbito profesional. Contiene diez obras de MIAC del compositor Adolfo Mejía, cuenta con pasillos, bambucos, danzas, entre otros ritmos. Obras compuestas originalmente para piano y adaptadas a versiones para el formato de CCF. Este trabajo fue muy importante porque funciona como un precedente de obras que ya han pasado por un procedimiento que consiste en trasladar una obra de un formato a otro, que en nuestro caso es fundamental ya que para cada arreglo se desarrolló un procedimiento similar. Sin embargo, no tiene relación con nuestro objetivo que consiste en poner en diálogo la sonoridad estilística de la MIAC con las posibilidades idiomáticas del CCF.

Germán Darío Pinzón Wilches realiza en el 2021 su trabajo de pregrado llamado *De la Cuerda Percutida a la Cuerda Frotada: Tres Adaptaciones Para el Formato de Cuarteto de Cuerda Frotada Desde Obras Para Piano de Germán Darío Pérez* en el que trata de buscar un acercamiento a la música tradicional andina colombiana desde el formato de CCF de tres piezas; un pasillo, una guabina y un bambuco de este compositor colombiano. Este trabajo impacta de manera positiva los alcances de nuestro proyecto ya que sus intereses también están relacionados con los nuestros. Tiene por objeto aportar obras de música andina colombiana que permitan

ampliar el repertorio para cuarteto de cuerda. Por otro lado, Pinzón toma un compositor que también nosotros abordamos, como referente artístico. Este trabajo es útil por su calidad investigativa y segundo por la manera organizada de abordar la metodología en la elaboración de adaptaciones de las obras. Sin embargo, su objetivo difiere del nuestro, pues en nuestro caso nos interesa abordar un diálogo entre elementos específicos tanto de la MIAC como del CCF.

William Harvey Tirado Pineda publicó su trabajo de grado: *Arreglos y Adaptaciones de Piezas de la Música Popular Colombiana para Cuarteto de Cuerdas Frotadas* en 2014, en el cual se encuentran cinco piezas colombianas adaptadas para CCF: *La Piragua*, *Carmen de bolívar*, *Ay Mi Llanura*, *Mi buenaventura* y *Pueblito Viejo*. En relación a este trabajo de pregrado se puede destacar la importancia como tal de la ampliación de un repertorio para CCF, sin embargo, el alcance del trabajo no aborda o presenta un diálogo más profundo entre ambas tradiciones que es el objetivo de nuestra investigación.

Una labor similar realiza en 2017 Antonio Galvis basado en la obra de Rafael Aponte, su trabajo se tituló: *Arreglos de Seis Obras Musicales Escritas Por el Maestro Rafael Aponte Carvajal Para cuarteto de cuerdas frotadas, (violines, viola y contrabajo)*. Se centra en arreglar, difundir y ejecutar músicas tradicionales colombianas tratando de enriquecer el lenguaje musical resaltando y visibilizando algunos aires de la región andina. En este arreglo se pueden encontrar el uso de algunos recursos técnicos y efectos sonoros característicos de la cuerda frotada como el tremolo, el glissando, el pizzicato, col legno, sul tasto, sul ponticello entre otros elementos básicos que en relación a nuestro trabajo nos permite hablar de algunas posibilidades idiomáticas presentes en el CCF. Y además aborda ritmos como la guabina, el pasillo, el bambuco, el joropo, el pasodoble y la danza. En cuanto a este trabajo hay una búsqueda que está implícita también en el nuestro por difundir la MIAC, se debe aclarar la diferencia en el tipo de formato que utiliza el autor, pues no es un cuarteto de cuerdas tradicional, sino que en vez del violonchelo utiliza es el contrabajo. De igual forma, este trabajo difiere de nuestra categoría principal que se centra en el diálogo entre elementos más específicos de la MIAC y el CCF.

Siguiendo esta misma línea se encuentra una publicación del 2018 del trabajo de pregrado en licenciatura en música de Andrés Mauricio Lizarazo Tolosa llamado *Arreglos de Cinco temas en*

*ritmo de Bambuco Para un Proceso Pedagógico de Ensamble Con un cuarteto de cuerdas frotadas*. Como su nombre lo indica el propósito principal de este trabajo fue elaborar una guía práctica y pedagógica para el montaje de estas piezas en los instrumentos de cuerdas frotadas. Este trabajo guarda una relación muy interesante con nuestro trabajo, en primer lugar, porque el autor propone seis bambucos de compositores colombianos entre los que involucra a Germán Darío Pérez con su bambuco *Ancestro* y a León Cardona con su bambuco el *Optimista*, referentes de una sonoridad estilística presente en este trabajo también, Lizarazo aborda además una armonía menos tradicional en sus arreglos que busca conservar y apropiar acordes presentes en las obras originales de los compositores, también enfatiza en el aire de bambuco al considerarlo un género que todo músico debe estar en capacidad de abordar. Por otra parte, nuestro trabajo de investigación-creación va en búsqueda de otros intereses, como lo es la composición musical además de los arreglos. Por otra parte, el interés en desarrollar el diálogo entre la sonoridad estilística que lleva presente la necesidad de abordar aspectos tímbricos de los instrumentos de cuerda tradicional, los cuales son apropiados en el CCF por medio del dominio de las posibilidades idiomáticas del CCF que buscan proyectar una sonoridad característica del conjunto de cuerdas tradicionales típico de la región andina en el contexto de la música de cámara.

En 2018 se publica el libro *Suite Para Guitarra I, 2 y 4 de Gentil Montaña, Versiones Para cuarteto de cuerdas frotadas* de Enna Rodríguez Melo, (et. al). Como sus mismos autores lo mencionan, la importancia de estos arreglos o versiones radica en que: “el cuarteto de cuerdas frotadas como formato universal permite una circulación más amplia de las músicas tradicionales” (p.184), además de promover y propiciar el estudio y la difusión del legado musical del guitarrista y compositor Gentil Montaña. Este libro contiene las partituras de las obras y además un CD en el que se puede acceder a la interpretación del cuarteto Q-arte de Bogotá de algunas obras, que ha propósito integra sonoridades de las MIAC evocando en su interpretación sonidos relacionados con los instrumentos de cuerda tradicionales y de percusión. Este material es considerado un antecedente directo de nuestra investigación, y aunque esté estrechamente relacionado con nuestro trabajo, se diferencia del nuestro en la medida en que no aborda la categoría del diálogo entre MIAC y CCF a partir de la reflexión en donde se trate de manera sistemática cada uno de los conceptos que determinan la sonoridad estilística de la MIAC y los procesos emergentes en relación al CCF.

*Arreglos, Adaptaciones, Versiones y Transcripciones para Cuerdas: músicas populares (s.f)* es un material musical que contiene partituras de repertorio popular para quinteto de cuerdas frotadas en formación (semillero y pre orquesta) realizado por Gabriel J. Caro en el marco del proyecto de la Red de Escuelas de Músicas de Medellín, en este se puede encontrar un repertorio de diversos arreglos entre los cuales destacan cuatro piezas tradicionales de MIAC como el *Bunde Tolimense*, *el Tiplecito y la guabina*, *la Guaneña* y *la Indiecita*. Aunque este trabajo no desempeña un papel de utilidad para nosotros ya que fue pensado en el marco de la pedagogía, sí permite valorar el sentido de pertenencia que han tenido los docentes en cuanto a la importancia de realizar obras para cuarteto sobre géneros andinos colombianos.

Respecto a la elaboración de nuevas composiciones de MIAC para el CCF, se encuentra un material bastante reducido que no se relaciona con la sonoridad estilística tradicional que han difundido los conjuntos típicos como los tríos andinos o las estudiantinas. Tampoco se ha visto que los arreglistas y compositores se interesen profundamente en la exploración de posibilidades idiomáticas del CCF o efectos sonoros en el contexto tradicional; aunque se podrán dejar ver técnicas propias de los instrumentos que resultan siendo muy útiles, como el pizzicato, el *col legno*, los glissandos, los armónicos, entre otras. La composición y creación musical por su parte se ha visto estimulada principalmente por los docentes que en su mayoría se encuentran en el anonimato y que han producido material pedagógico para grupos en formación como los semilleros u orquestas de cuerdas frotadas, así mismo desde aquellas universidades que tienen activo en su currículo el programa de composición o que estimulan la escritura o creación musical en los estudiantes.

En cuanto a trabajos que aborden la composición de MIAC para CCF se detectó una producción musical llamada: *Compositores Javerianos IV: música para cuerdas* de la Universidad Javeriana de Colombia del año 2009, donde se difunde la creación y composición de los estudiantes de música quienes, inspirados en ritmos colombianos, crearon piezas para CCF entre los que destaca el *Cuarteto de Cuerdas* de Diego Vega que está inspirado en pasillo, contradanza, bambuco, cumbia y mapalé a partir de búsquedas contemporáneas. Si bien, este trabajo aborda el cuarteto de cuerdas y algunos aires de la música andina, el lenguaje y técnicas de composición abordadas por Vega no se relacionan con el lenguaje utilizado por nosotros.

Por otra parte, se observa que, aunque sea difícil rastrear MIAC para el formato que nos convoca, es llamativo el trabajo que lleva por nombre *Contemporandino*, de Yeison Bedoya (2016), en el que produce tres piezas de MIAC para estudiantina en lenguaje contemporáneo uniendo la riqueza tímbrica, rítmica y melódica de las músicas tradicionales con algunas de las estéticas de la música académica contemporánea. Es oportuno observar que en su proceso de exploración propone adaptar algunas técnicas de ejecución propias de las cuerdas frotadas al formato de cuerdas pulsadas, uno de los objetivos del autor es plantear, un diálogo entre las cuerdas tradicionales andinas con procesos de un corte más académico en búsqueda de acercar a músicos de las cuerdas pulsadas a estéticas contemporáneas. Aunque este trabajo guarda relación con el tipo de diálogo que reúne dos tradiciones, se diferencia, en que el uso del lenguaje que propone el autor es contemporáneo.

Se puede hablar de algunos trabajos similares para cuerdas pulsadas, como el caso de *El trío de cuerdas andinas colombianas y sus lenguajes compositivos* de Gonzalo Rendón Tangarife (2015) quien realiza un rastreo de composiciones y arreglos para trío andino en los que pueda haber innovaciones en el ritmo, timbre, melodía o armonía y posteriormente aplica estos recursos a una suite de cuatro movimientos compuesta por pasillo, danza guabina y bambuco. Un proceso semejante al que se ha abordado en nuestro trabajo pues ha partido de rastrear unos referentes artísticos como apoyo en el arreglo y la composición.

En 2016 se realiza el trabajo de pregrado “*Guía didáctica para educadores musicales con repertorio para ensamble de cuerdas*” por Santiago Acevedo Castro que contiene 12 composiciones pedagógicas, si bien no se relaciona con el CCF directamente, aborda la composición de algunas obras de MIAC colombiana (una guabina, dos valeses y dos pasillos) para ensamble de cuerdas frotadas y cuerdas tradicionales andinas colombianas en tres niveles de dificultad, que ponen a participar además al formato de trío andino colombiano con el quinteto de cuerdas frotadas. En este caso el autor puso a dialogar ambas prácticas en un mismo escenario, aunque se diferencia de nuestra investigación, en cuanto que nuestro objeto es poner a conversar sonoridades de las músicas tradicionales andinas, pero a través de un solo formato instrumental como lo es el CCF.

Una investigación adicional que pudimos encontrar es el trabajo de maestría de Gustavo Adolfo Díez Henao (2019) llamado *EJERCICIOS Y CACHIPORRAS Composiciones de Música*

*instrumental andina colombiana en una exploración sobre formas musicales libres y extensas*, en el cual se destaca la importancia de la autoetnografía en la composición y cómo todas las emociones o sentimientos que tiene el compositor pueden aportar en un proceso de creación investigación como este.

### **1.2.3 Reflexión crítica sobre los antecedentes.**

Tras dar cuenta de un rastreo de antecedentes, podemos destacar en relación al componente teórico, una prevalencia de artículos relacionados con el interés de algunos etnomusicólogos por abordar conceptos que se relacionan con la MIAC, encaminados a problematizar conceptos como tradición, músicas tradicionales andinas, nacionalismo y academia aquí identificamos algunos referentes teóricos que sirven de apoyo como lo es el artículo *Bandola, tiple, guitarra; de las fiestas populares a la música de cámara* de Londoño y Tobón (2004) el cual se mueve en el mismo sentido nuestro; en búsqueda de un diálogo, en donde la MIAC encuentra un espacio de proyección en la música de cámara, concepto que será desarrollado más adelante. Así mismo, el artículo de López (2011) llamado *¿Música Vieja, Música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andina de Colombia, transición al siglo XXI* nos permite complejizar el término MIAC y tienen la posibilidad de poner a interactuar otros conceptos como tradición, renovación, Nueva MIAC o música de cámara.

Otros textos que desde la antropología abordan un concepto que ha estado en construcción como el de nueva MIAC son fundamentales en función de permitir un espacio que le da exclusividad a las exploraciones nuevas búsquedas sonoras, en este caso el trabajo de Alzate (2015) llamado *Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: la identidad y sus tensiones* es muy práctico y funcional para hablar del tipo de sonoridad estilística al que nos queremos referir y así mismo contextualizar el tipo de músicas al que se encuentra vinculada nuestra propuesta creativa, por esta razón es un referente teórico principal.

Otra categoría está integrada por investigadores que se centran en la historia del género del cuarteto de cuerdas, a partir del análisis de composiciones pensadas exclusivamente para el CCF, en este sentido Menéndez (2018) y Marín (2014) permitieron abordar el contexto sobre el cual se consolida el CCF, permitiendo el entendimiento de las dinámicas que propiciaron el desarrollo del

género principalmente en Europa, y, en relación a Latinoamérica este proceso de surgimiento es apoyado por Guerrero y Juan-Carvajal (2016).

En relación al concepto que abordamos de sonoridad estilística de la MIAC se encontraron también trabajos de etnomusicólogos que analizaban las características y contextos que presentaban algunos géneros como el bambuco o el pasillo, sin embargo, es escaso el material que hable de más géneros y otros aspectos tímbricos y organológicos de los instrumentos típicos de la región andina de manera sistemática. En este aspecto resulto relevante la presencia de autores como Bernal (2004) o Sánchez (2009) quienes abordan temáticas relacionadas a la escritura del bambuco que entre otras cosas brinda un acercamiento a la interpretación y sonoridad que presenta este género. En este sentido Franco (2005) propone también una lista de patrones rítmicos de algunos aires andinos, que sirven de base para acercarnos a las cualidades musicales de las músicas tradicionales andinas. Muy pocos autores tratan otros géneros más allá del bambuco, en este caso el artículo de Rodríguez (2016) llamado *Música nacional: el pasillo colombiano* muestra un contexto histórico y musical que permite acercarnos al pasillo desde una mirada más crítica de su origen que contiene una influencia directa con el vals europeo. Por otra parte, el aporte de autores como Ochoa (1997) a partir de su artículo *tradición, género y nación en el bambuco* muestra un material que resulta ser muy versátil, porque aborda un entretendido de conceptos como el de tradición, renovación, nueva MIAC, y presenta al bambuco con unas características y cualidades musicales y técnicas. La importancia de este documento entonces, da la posibilidad de entablar puentes conceptuales de un lugar a otro.

Así pues, tras el diagnóstico de antecedentes artísticos que muestra varios puntos estratégicos desde los cuales se puede realizar investigación musical en nuestro campo, muestra que aún falta desarrollar trabajos que aborden repertorios específicos de MIAC para CCF en las maestrías, la mayoría de trabajos identificados eran productos realizados en el marco de trabajos de pregrado, en los cuales hay una tendencia a darle una mirada general a unos aires característicos de cada región geográfica del país, una dinámica que podría conducir a “reduccionismos” que dificultarían entrever la inmensa cantidad de expresiones artísticas de las que goza el territorio. Por otro lado, el tratamiento que se observa de las cuerdas frotadas en muchos arreglos da cuenta de la versatilidad de los arreglistas, así como del uso de las diferentes herramientas orquestales al momento de trasladar obras de MIAC que en un principio fueron pensadas para piano u otros

formatos típicos. Un ejemplo de ello es el músico e investigador Fernando León Rengifo en el trabajo conjunto con Rodríguez et. al (2007) y (2018), quien en sus versiones vela por un balance al momento de escribir para cada instrumentista desplazando las melodías por cada instrumento, haciendo usos de contrapuntos y utilizando a su vez recursos básicos como duplicaciones o segundas voces entre ciertos instrumentos. Hace uso de manera dosificada de las técnicas propias de la cuerda frotada, y utiliza efectos convencionales como el pizzicato, los armónicos, glisandos y diversos golpes de arco con el fin de darle un color diferente a las piezas y de esta forma imprimirle el estilo idiomático del CCF.

Se puede notar que muchos de los arreglistas, al parecer, evitan rearmonizar o dotar de variedad armónica sus arreglos, lo que nos permite deducir que hay cierta carencia por un conocimiento formal o académico en composición, sin embargo, prima el rol que como docentes o instrumentistas han implementado para contribuir desde su quehacer a la producción de música colombiana para el formato mencionado. Al parecer son muy pocos los arreglistas que se arriesgan a introducir técnicas, recursos o efectos de compositores vanguardistas por el riesgo de alterar la sonoridad característica de las obras.

Así mismo, partiendo de la autonomía y estilo particular de cada autor, se podría afirmar que los arreglos de MIAC para cuarteto coinciden en la necesidad de explorar y difundir repertorios nunca antes probados en el formato de CCF, intentando con esto actualizar o renovar estas músicas para crear nuevas versiones de las mismas

Se puede resaltar que gran parte de los trabajos mencionados anteriormente, gira en torno a la pedagogía del instrumento y está orientado a su enseñanza en un contexto muy diferente a su origen de tradición europea, se resalta además que muchos de estos músicos coinciden en la responsabilidad de dotar o ampliar el repertorio de MIAC para CCF, algo que alienta y anima la academia para que se siga fortaleciendo este tipo de búsquedas por la investigación y renovación de repertorios tradicionales. También, se destaca el interés por ofrecer una visibilización del patrimonio inmaterial del país, labor que algunos compositores de MIAC tradicional han realizado por los ritmos típicos como el bambuco, el pasillo, la danza y la guabina.

Se observa, además, que los arreglistas parecen insistir en la creación de adaptaciones o versiones como lo nombran algunos autores, al parecer por respeto a la obra original la cual no se animan a intervenir de manera profunda, ya que muchas veces la obra sobre la cual se trabaja se percibe

como pieza de museo. Parece como si hubiese cierto temor al concepto de arreglo, ya que este término suelto puede entenderse como subestimar o poner en tela de juicio la obra original, incluso, señalarla de defectuosa, como si hubiese que “arreglarla”, cuando nada está más lejos de la realidad. Esta es una de las razones que invita a reflexionar acerca de la necesidad de pensarnos como sujetos creativos en todo momento, seres con estéticas que se renuevan y con la capacidad de resignificar lo que conocemos, aprendemos, o escuchamos, y que por ello estamos llamados a realizar un aporte artístico a nuestros pueblos y a nuestro país.

En la mayoría de arreglos se puede observar que el tratamiento de las cuerdas frotadas por el enfoque pedagógico, no demanda altos niveles técnicos e interpretativos para los músicos. Las dificultades o retos musicales residen en la ejecución de las variantes rítmicas y sus síncopas, y el uso de las articulaciones adecuadas para la acentuación (golpes de arco). Sin embargo, el aprovechamiento de posibilidades idiomáticas y el uso de armonías agregadas es difícil de identificar en estos arreglos o no se abordan con tanta importancia, como tampoco se han encontrado trabajos que pongan en diálogo la MIAC con otras músicas como el jazz o la música clásica de compositores que nos interesan para este trabajo en particular que escribieron para CCF como Ravel, Villalobos y en menores proporciones Borodín.

Después de atravesar un recorrido por los antecedentes académicos y artísticos y tras delimitar un alcance, nos centraremos a continuación en los conceptos que fundamentan nuestra propuesta creativa y que permitirán un entendimiento más claro del objetivo principal de este proyecto de investigación-creación que busca a partir de la producción de cuatro arreglos y cuatro composiciones poner en diálogo la sonoridad estilística de la MIAC con las posibilidades idiomáticas del CCF.

### **1.3 Sonoridad estilística y recursos idiomáticos como estrategia para el diálogo**

En la región andina del país, ha habido compositores, instrumentistas y agrupaciones, que han construido un estilo musical a través de los años, un estilo que si bien está en constante cambio se reconfigura a través los procesos de composición, interpretación y amplificación. En este proyecto entenderemos el concepto de sonoridad estilística de la MIAC delimitándolo en primera instancia

a la sonoridad presente en los trabajos de compositores como Germán Darío Pérez y León Cardona. Seguidamente, tendremos la oportunidad de entender el concepto a partir de las cualidades tímbricas de los instrumentos de cuerda tradicional de la región andina centro-occidente que integran los formatos típicos que han interpretado los géneros de esta región, tales como el bambuco, el pasillo, el vals y la danza, aires escogidos dentro de las obras musicales de este trabajo.

Referirse al concepto de sonoridad estilística nos invita en principio a abordar las características, rasgos y cualidades sonoras que le dan personalidad o identidad a una música. No es posible mediante este concepto hablar en plural, no se puede abordar a grandes rasgos la “sonoridad estilística” de la MIAC, en cambio sí podemos desarrollar un entendimiento individual de lo que queremos entender por sonoridad estilística. Hablar de este concepto nos dirige de forma inmediata a abordar un elemento determinante de un universo de posibilidades sonoras como lo es la MIAC.

En nuestro caso, abordar la sonoridad estilística a partir de la sonoridad a la que nos remiten estos dos compositores colombianos se hace algo fundamental de puntualizar.

Si bien, somos conscientes de que abordaremos el concepto desde la sonoridad en base al trabajo de dos compositores, vamos a acercarnos a este por medio del entendimiento y reconocimiento que tienen los instrumentos típicos de cuerdas tradicionales, los géneros musicales, y por último los repertorios. Esto nos permitirá seleccionar, clasificar y detallar en profundidad los elementos que fueron determinantes en la creación de este trabajo.

En este caso en particular y para propósitos de este trabajo nos interesa acercarnos inicialmente a la sonoridad estilística de las MIAC a partir de la necesidad por establecer un diálogo con lo que hemos entendido por músicas tradicionales andinas colombianas y con la convención que se establece entorno a qué elementos son los que han representado esa tradición, es importante recordar que nuestro trabajo se encuentra adscrito a las nuevas MIAC pero hay un hilo que conecta a esta propuesta con base a la tradición, ya que en nuestras obras se podrán escuchar elementos muy característicos de las músicas tradicionales sobre las que se conserva una sonoridad que las hace reconocibles para el oyente que está inmerso en las dinámicas de esta tradición. Vemos que nuestros referentes tanto Germán Darío Pérez como León Cardona, también se encuentran vinculados a partir de sus obras a la tradición, solo que han introducido armonías agregadas, texturas y nuevos elementos melódicos que hacen parte de una modernidad, pero que al mismo tiempo está ligada a una tradición que tiene un eje y unos rasgos de personalidad ya marcados.

Por esta razón dejaremos claros algunos de los elementos que han gozado de permanencia dentro de la tradición de las músicas andinas por lo que es necesario partir inicialmente de algunos géneros musicales que fueron tratados en nuestras obras, tales como el bambuco, el pasillo, el vals y la danza. Para dar cuenta de la sonoridad estilística de la MIAC abordaremos como casos los aires del bambuco y el pasillo, dado que son géneros que han sido estudiados en profundidad por musicólogos e historiadores en el país. Cada género musical está cargado de un componente rítmico predominante, melódico, y también tímbrico o armónico en menor medida, que se adhiere a la sonoridad estilística a la que nos referimos.

Respecto al aire de bambuco del cual se elaboraron cuatro obras, se puede decir que es uno de los géneros más problemáticos entre las discusiones de folcloristas y etnomusicólogos, se ha podido coincidir en que su origen tiene raíces tri-étnicas, africanas, indígenas y finalmente europeas, que han confluído en un sincretismo (el cual no es ajeno a Latinoamérica) que ha tenido entre otras cosas:

(...) un ascenso social, ya que durante este recorrido el género va despojándose de sus ancestrales elementos africanos e indígenas -tradición oral, uso de diversos instrumentos de percusión y de flautas no temperadas (...) para ir adoptando las características de la música de salón (Bernal, 2004, p. 3)

Inevitablemente todo género musical se encuentra en constante transformación, y la música de cámara siempre ha sido un espacio que pareciera funcionar como un embudo en donde las músicas cobran nuevos significados. Por otra parte, nuestro objeto es identificar cuáles son esos rasgos que integran hoy en día la sonoridad de un bambuco tradicional, Ochoa (1997) se refiere a estos rasgos de la siguiente manera:

Sin duda alguna, el bambuco es el género musical folclórico más difundido en la región andina colombiana. En términos generales, los rasgos más claramente identificados en el bambuco son los de su carácter polimétrico en el cual se superponen rítmicamente duraciones binarias y ternarias, se suceden articulaciones melódicas también binarias y ternarias, y se presentan con frecuencia síncopas producidas por retrasos melódicos al cambiar de armonía y de compás. (...) Las características más específicas del bambuco varían de una sub-región andina a otra, de un compositor a otro y de un conjunto musical a otro. (p. 37)

Para nuestro caso en particular, se abordó la lectura del bambuco en notación de 6/8 la cual es utilizada por compositores y músicos actuales para interpretar de una forma más didáctica este aire. Sánchez (2009) manifiesta que:

El modelo “clásico” de la escritura del Bambuco en la primera mitad del siglo XX fue a 3/4. Sin embargo, la evolución musical y su transformación hacia la estandarización del género llevaron a la forma de notación a 6/8 que de alguna manera vuelve en retrospectiva hacia sus orígenes, como lo fue el bambuco en la época Colonial. (p. 126)

Sánchez (2009) también ejemplifica mediante una obra de León Cardona, *Bambuquisimo*, la escritura a 6/8 identificando con claridad características y rasgos melódicos que están estrechamente relacionados con lo que podríamos denominar una sonoridad característica del ritmo y melodía del bambuco tradicional:

**BAMBUQUISIMO**

León Cardona

The musical score for "Bambuquisimo" is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a B $\flat$ 9 chord and ends with a B $\flat$ 9 chord. The second staff starts with an Am7 chord and concludes with an E7 chord. The third staff begins with an Am6 chord and ends with a B $\flat$ 9 chord. The fourth staff starts with an F $\sharp$ 7 chord and ends with an Am chord. The score includes various chords such as B $\flat$ 9, Am, D9, F7, Am7, Dm7, G9, Bm7(9), B $\flat$ 7, E7, Am6, B7, and F $\sharp$ 7. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B $\flat$ ) and a time signature of 6/8.

Figura 1. León Cardona: *Bambuquisimo* (bambuco) cc.1-21  
Fuente: Sánchez (2009, p.127)

El autor complementa su ejemplo afirmando también que:

El fraseo musical coincide con la métrica. Si fuera musical vocal, los acentos prosódicos del texto coincidirían con la métrica.

El cambio armónico ocurre en el contratiempo del primer pulso y va simultáneamente con la melodía.

Los golpes principales del bajo ocurren en el segundo y el tercer tiempo.

Al considerar el montaje de la partitura, resulta de fácil interpretación. (Sánchez, 2009, p.126)

Este tipo de parámetros se deben considerar al abordar la elaboración o interpretación de un bambuco, en especial cuando se quiere dar variedad al ritmo o cuando se quiere pensar en el sentido de las frases en una obra porque permiten entender un punto de encuentro. En nuestro caso se aprovechará esta forma de escritura y aunque en el ejemplo anterior se pueden escapar algunos aspectos importantes como el patrón rítmico del bajo, es oportuno esclarecer que uno de los elementos claves que permiten identificar la sonoridad de una melodía de bambuco en relación a otros géneros, es el uso recurrente del silencio de corchea en primer tiempo en signatura de 6/8, así mismo, la presencia de la “sincopa caudal” que se prolonga desde la última corchea de un compás hasta el primer tiempo del siguiente compás son rasgos muy característicos de este aire andino (Bernal, 2004).

La prevalencia rítmica y posibilidades de variación en la acentuación melódica permiten identificar una sonoridad íntima del bambuco. Por otra parte, es necesario llegar a un acuerdo en cuanto a la forma en que se debe abordar el patrón rítmico del bambuco, este, ni se debe “sentir” a 3/4 ni tampoco a 6/8, se debe “sentir” en las dos métricas (Sánchez, 2009), ya que en muchas ocasiones para el instrumento encargado del bajo acompañante es más práctico pensar la marcación en 3/4 mientras que el instrumento melódico suele acomodarse de una mejor forma en la signatura 6/8. Muchos músicos tienen dificultades para abordar este aire, y una de las razones es el desconocimiento de cómo acercarse a su métrica, pero también el descuido de la acentuación que se suele producir en la primera y cuarta corchea del compás, y en el segundo tiempo de negra en el bajo en su rol acompañante. Una forma de entender mejor el efecto producido es a partir del patrón rítmico de una tambora:

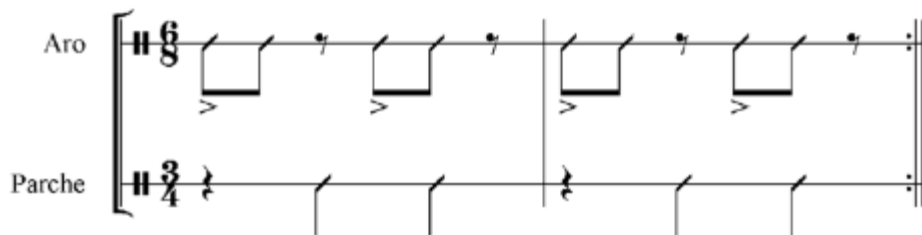


Figura 2. Patrón rítmico básico del bambuco en la tambora  
Fuente: (Sánchez, 2009, p. 128)

Sánchez también propone entender el ritmo del bambuco en dos tipos diferentes de compás, pero además y de ser necesario de manera simultánea, o sea en 3/4 y 6/8, por esta razón es importante anotar que no siempre el instrumento grave sea un bajo, guitarra, tambora o en el caso nuestro el violonchelo, va a estar en modo acompañante, hay oportunidades en donde estos se hacen cargo de la melodía principal en 6/8 y los instrumentos agudos toman el papel de voces acompañantes. Así pues, se debe flexibilizar la forma en que el ejecutante necesita de una u otra métrica y así poder aproximarse a una interpretación más efectiva de este género.

Otro género abordado en nuestro trabajo es el pasillo, sobre el cual se realizaron dos obras, se puede decir que se origina a partir del vals europeo, baile que practicaban las élites en el país, es importante señalar que este género no ha sido tan investigado como el bambuco y ha resultado menos estudiado por los folcloristas y musicólogos. Rodríguez (2009) afirma que “su práctica se inicia en grupos sociales de centros urbanos, más relacionados con la adopción de modas extranjeras que con fuentes de prácticas rurales” (p.1). Fueron muchos los compositores que a finales del siglo XIX e inicios del XX se distinguieron por componer pasillos, entre los cuales encontramos a Pedro Morales Pino con alrededor de treinta y nueve pasillos instrumentales o Emilio Murillo de quien se conocen cerca de veintitrés, ambos determinaron un imaginario que se impuso como música nacional tradicional y es a partir de allí que se traza un camino por el cual transitarán un número importante de compositores que de algún modo sentarán las bases del estilo que llamarán “pasillo instrumental de concierto”, sobre el que se podrán destacar otros más como Luis Uribe Bueno (1916-2000), Adolfo Mejía (1905-1973), Oriol Rangel (1916-1977), Jesús Pinzón Urrea (1928), Gentil Montaña (1924-2011), Ricardo Gallo (1978), todos ellos contaban

con pasillos escritos para diversos formatos instrumentales como trio andino, estudiantina, orquesta, piano o guitarra (Rodríguez, 2009, p.28).

Es importante señalar que el pasillo se escribe en compás de 3/4 y se puede encontrar en diferentes estilos y tempos. El pasillo canción (cantado o instrumental) suele estar relacionado con canciones de amor y romance y puede corresponder al tempo aproximado del vals europeo que es por lo regular lento o moderado. Por otra parte, se encuentra el pasillo fiestero (instrumental o cantado) que suele ser de un tempo más rápido y en ocasiones su acentuación puede ser más marcada, revisemos un ejemplo de los patrones rítmicos que Luis Fernando Franco Duque (2005) propone, a los cuales denomina motores y variantes ritmo-armónicas:

The figure displays two musical staves for each variation, all in 3/4 time. The left variation includes parts for Cucharas (top), Tiple (middle), and Guitarra (bottom). The right variation includes parts for Raspa (top), Tiple (middle), and Guitarra (bottom). The notation uses various symbols: eighth notes, quarter notes, and rests for the melodic lines; and 'V' for rasgueo (strumming) and 'x' for accents on the Tiple part.

*Figura 3. Dos posibles variaciones o motores ritmo-armónicos del pasillo*  
Fuente: (Franco, 2005, p.43)

En el ejemplo se observa que la voz superior e intermedia (cucharas, tiple) resalta la acentuación rítmica en el pasillo, por su parte la voz inferior (guitarra) representa el patrón rítmico que desempeña el acompañamiento de los instrumentos graves. Es común encontrar a los instrumentos característicos de la MIAC como el tiple realizar efectos se denominan “aplatillados” (chasquidos) acentuando la tercera y sexta corchea, mientras que en las corcheas restantes se usan los rasgueos simples. El bajo por su cuenta suele conservar su patrón rítmico que ocasionalmente aplica ciertas variaciones o bordoneos que permiten conducir la melodía hacia un cambio de armonía o acorde.

Así pues, estos elementos que cumplen un papel unificador en el desarrollo de una sonoridad estilística en el contexto de géneros como el bambuco y el pasillo nos permite abordar la relación con afirmar que esta sonoridad estilística de la MIAC que queremos desarrollar se encuentra anclada a la tradición, sin embargo, reúne algunos elementos que la acercan a lo moderno pues esta sonoridad se encuentra previamente condicionada por las decisiones de músicos, tradiciones o festivales que muchas veces condicionan cómo debe sonar un bambuco o un pasillo y por lo tanto se debe reflexionar acerca del aporte de algunos compositores de nuevas MIAC que mencionaremos más adelante en los referentes artísticos, que han ido desarrollando un estilo y renovando elementos que han estado vinculados a la tradición, logrando de esta manera mantenerla vigente y siempre fresca. El caso por ejemplo del guitarrista Gentil Montaña quien involucró en sus “Estudios, Fantasías, Suites y obras menores” un desarrollo melódico, utilizando armonías “no tradicionales”, técnicas contrapuntísticas y transformaciones en la estructura formal de sus obras en el marco de la MIAC (León, 2004). Otro ejemplo es el caso de León Cardona muy reconocido por la introducción de armonía agregada en las músicas andinas colombianas, influencia estrecha con músicas extranjeras que lo fueron atrayendo, Afirma León (2004) que

Las obras instrumentales y vocales de León Cardona, constituyen un ejemplo muy significativo de lo que podríamos denominar “Nueva Música Colombiana”, con varios aspectos importantes para mencionar como (...) la inclusión de armonías alteradas con inspiración jazzística o brasilera (acordes de novena, trecena, etc.), con modulaciones y transpolaciones tonales poco usuales y muy interesantes. (p.48)

Tales compositores que fueron emergiendo en la mitad del siglo XX en Colombia, se concentraron en oxigenar y darle un nuevo aire a la música tradicional andina colombiana sin intervenir de una manera radical con el estilo sonoro desarrollado por los compositores nacionalistas de inicios del siglo XX como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Francisco Crisancho, Luis Antonio Calvo, Oriol Rangel entre otros, que logran a partir de sus propuestas impulsar “actitudes de investigación y estudio en lo que se refiere a una verdadera actualización en cuanto a las técnicas de ejecución de los instrumentos tradicionales de la zona andina” (León, 2004, p. 48).

Tras detallar algunas de las principales condiciones que dan cuenta de los componentes que integran el concepto de sonoridad estilística de la MIAC acerquémonos ahora al uso del concepto sobre las posibilidades idiomáticas del CCF.

El uso del término posibilidades idiomáticas del CCF permite complementar, sustentar, alimentar, influir, acompañar, impactar y transformar la sonoridad estilística de la MIAC. Y a este, nos referimos cuando los instrumentos del CCF en este caso, gozan de diferentes posibilidades idiomáticas que contienen un lenguaje propio mediado por posibilidades tímbricas, efectos, colores, golpes de arco que permiten acercarnos a texturas y formas diferentes de expresar la música para cuarteto de cuerdas. Por otra parte, la emisión del sonido y la posibilidad de abordar la afinación en estos instrumentos, le brindan al intérprete diferentes herramientas y recursos para desenvolverse en el CCF.

Por otro lado, la posibilidad que tienen estos instrumentos de cuerda frotada, es la cantidad de técnicas de ejecución que se pueden lograr a partir del manejo del arco: diferentes tipos de articulaciones, variedad de staccatos como formas de ligar las notas, a partir de los golpes de arco. El instrumentista además cuenta con la posibilidad de alternar recursos técnicos, decidir el color sonoro o ecualización del sonido situando el arco, inclinándolo o desplazándolo de lugar para conseguir un sonido más metálico o más aflautado (*sul ponticello* o *sul tasto* respectivamente).

Así mismo, la posibilidad de utilizar otras técnicas no convencionales es innumerable, la tesis doctoral de María Carmen Antequera (2015): *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*, propone una lista organizada de efectos y técnicas extendidas listadas que permite reflexionar sobre el timbre y la fuente sonora a través de un violín u otro instrumento de cuerda frotada, Antequera organiza su catálogo empezando por las situaciones que permiten el manejo de este tipo de técnicas: la colocación del arco en diferentes partes del instrumento, maneras de ejecución, el uso de los dedos sobre el cuerpo del instrumento, técnicas percusivas, todos los tipos de armónicos, y otras técnicas que involucran el cuerpo, gestos, uso de objetos externos en el instrumento entre muchas otras que va recogiendo de forma organizada en setecientos cuarenta y seis páginas. Este tipo de trabajos resultan siendo un material obligado de trabajo para compositores que quiera profundizar en las posibilidades idiomáticas del CCF, porque dan cuenta de la potencialidad y cantidad de recursos que puede abordar un arreglista o compositor al momento de crear o arreglar para un formato como el CCF. Es importante destacar que este trabajo nos aportó inmensamente, en especial cuando se realizó un primer acercamiento a las técnicas extendidas, que no floreció, pero que posibilitó acercarnos a algunos de los efectos o técnicas posibles de ejecutar no solo en el violín sino también

en la viola y el violonchelo, aunque con diferentes resultados. Algunas técnicas usadas en nuestro trabajo y presentes en la catalogación de Antequera son por ejemplo:



Figura 4. *Dedos sobre la caja del instrumento o Rubbing, técnica extendida de percusión utilizada por J. Minguillón (1979)*  
Fuente: (Antequera, 2015, p.207)



Figura 5. *Pizzicato Bartók y glissando, técnica aplicada por J.M. López López (1956)*  
Fuente: (Antequera, 2005, p.164)

Así mismo, y en relación a nuestras obras, el uso esporádico de este tipo de técnicas no presenta una notación musical radical o fundamentada siempre en la catalogación de Antequera, pues la escritura musical de algunos efectos de la catalogación de técnicas propuesta en el trabajo de la autora eran difíciles de entender y ejecutar en el proceso de exploración sonora, por eso en muchas de nuestras obras se establece un glosario de técnicas y efectos que dan cuenta de la exploración de las posibilidades idiomáticas a partir de una notación más orgánica, que contribuyera a abordar el diálogo de forma efectiva con la sonoridad estilística de la MIAC.

El aprovechamiento de estos recursos es un motor creativo para la composición y arreglos de MIAC ya que brindan un sin número de ideas y además posibilita reflexionar acerca de conceptos como el timbre, la orquestación, el color sonoro, la sonoridad estilística y otros aspectos que complementan la creación musical.

Es importante recordar que, en la producción de nuestro repertorio, hay unos factores determinantes que median entre el diálogo de la sonoridad estilística de la MIAC con las posibilidades idiomáticas del CCF. Tales factores parten no solo de los contextos culturales y tradicionales, sino también de las cualidades y organología de los instrumentos que hacen parte del CCF como de los conjuntos tradicionales de cuerda pulsada característicos de la MIAC. Ambas corrientes, comparten una cualidad que les permite dialogar a partir de un proceso de resignificación del lenguaje de las cuerdas, es en este punto en donde se da un equilibrio, en el que las cuerdas pulsadas aportan una sonoridad que la cuerda frotada tomará y proyectará de una manera ecuánime en la medida de las búsquedas creativas presentes en cada arreglo o composición.

Se aclara que en el desarrollo del diálogo propuesto y para enriquecer el discurso en aras de crear un equilibrio entre MIAC y CCF, se utilizaron esporádicamente elementos prestados de las “músicas tradicionales andinas colombianas” como por ejemplo alusiones a otros instrumentos diferentes a los de cuerda pulsada como la tambora, las claves, las raspa o el piano, que favorecieron la aplicación de recursos idiomáticos en el CCF, así mismo, se dio cabida a la posibilidad de “desfigurar” en ciertas ocasiones la sonoridad estilística, con el fin de abordar otras dimensiones sonoras que permitieran oxigenar el uso frecuente de elementos de la sonoridad presente. Un ejemplo de esto se podrá observar en obras como el pasillo *Quimérico* o el arreglo del bambuco *Guatavita* de Francisco Cristancho en donde se presentan cambios en el patrón rítmico que se sale del contexto de los géneros abordados de la MIAC y así mismo el uso de armonías o melodías ajenas a la sonoridad tradicional de la MIAC. Así pues, y aunque el tratamiento de esta “desfiguración de una sonoridad estilística” no será objeto de estudio, es un tema posible de desarrollar en trabajos posteriores, en el marco de otros espacios académicos, como por ejemplo el que tiene que ver con el concepto que sirvió como espacio para acoger nuestra propuesta sonora: la nueva MIAC, de la cual hablaremos a continuación.

#### 1.4 La nueva MIAC como espacio de exploración y creación a través del CCF

Tuve la oportunidad en el municipio de Marinilla de conocer diversos profesores y músicos que fomentaban y valoraban con rigor un movimiento en pro de la conservación de los repertorios y ejecución de los instrumentos típicos de la MIAC, en especial de las músicas tradicionales de la región que representaban para ellos y el público municipal un gran arraigo por su tierra y sus antepasados. Esta experiencia me sirve para cuestionar la valoración de las músicas tradicionales y sus defensores; y me lleva a indagar sobre el concepto de “tradición” que Julio Mendívil (2004) aclara un poco, basado en el diccionario de la RAE y Hirschberg (1988) donde señala que:

[...] La tradición – a diferencia de la concepción del *Diccionario de la lengua española*- no tiene solo como fin la transmisión de conocimientos y experiencias para extender el pasado hasta el presente, sino que resulta ser al mismo tiempo, en cuanto engarza adquisiciones del saber en procesos anteriores, una estrategia concreta para la construcción de identidades actuales. (2004, p. 29)

Inquieto por el respeto que muchos maestros tenían por la música tradicional andina y motivado a profundizar en temas en los que no había tenido oportunidad, como el interés por las cuerdas frotadas y la música académica, al comenzar el estudio del violín abrí la posibilidad de descubrir repertorios académicos universales y contemporáneos que desconocía en mi rol de guitarrista y a los cuales no me permitía acceder mi experiencia. Como señala en Mariátegui (1979) (como se citó en Mendívil, 2004) “[L]a tradición –decía Amauta es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija.” (p.30). Aunque no creo que mis primeros profesores tuvieran la intención de aniquilar sus tradiciones, pienso en cambio que querían mantener abierta la posibilidad de entrada a los repertorios y herramientas que en algún momento fueron de difícil acceso para ellos y que posteriormente facilitarían a sus estudiantes, para que los cultivaran al igual que ellos lo habían hecho.

Parados en un contexto en el que la tradición y las MIAC eran nuestro punto de partida y donde la renovación de esta tradición parecía pintar un punto de llegada y en una búsqueda de antecedentes directos que se ajustaran o se relacionaran con nuestra propuesta y evidenciando la escasez de

estos en el rastreo documental, se hizo imprescindible buscar una estrategia conceptual que permitiera acondicionar nuestro espacio de creación; un lugar en el que se dispusiera de todos los recursos tanto teóricos como musicales que nos sirvieran para entamar nuestro proyecto creativo, y en el que se pudiera experimentar con libertad con los recursos musicales que iban confluyendo entre la MIAC y el CCF.

Es entonces cuando llegamos a proponer algunos conceptos como vanguardia, contemporaneidad, impresionismo, entre otros que tenían cierta connotación pero que no lograban acomodarse en relación a nuestra búsqueda creativa debido a la complejidad que estos implicaban y su interacción con otras tradiciones, es así que al contemplar la acción de crear MIAC que integrara elementos que no riñeran demasiado con la sonoridad tradicional, y al ser conscientes de que nuestras búsquedas tenían que ver con el tratamiento de música tradicional principalmente, nos correspondía delimitar nuestros alcances con respecto a las posibilidades sonoras del CCF, las cuales en un principio se llegaron a encaminar hacia conceptos como las técnicas extendidas del cuarteto que direccionaban la propuesta creativa en otro sentido y que desbalanceaban el propósito del diálogo que se quería lograr entre MIAC y CCF. Sin embargo, este primer intento aportó enormemente en la identificación de interesantes posibilidades idiomáticas en el CCF aprovechables finalmente para abordar la sonoridad estilística de la MIAC. El uso frecuente de armonías agregadas en las obras, efectos en los instrumentos del CCF y siendo conscientes del estilo musical tradicional de cada género, nos acercaba cada vez más al concepto de nueva MIAC abordado en principio por Alzate (2015) en su trabajo de grado *Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones*, quien precisa el término de esta manera:

(...) la NMIAC es una propuesta académica basada en el lenguaje musical andino que incluye fusiones con otros lenguajes urbanos, se toman todos los desarrollos musicales que ha tenido la música andina a través del tiempo y que los músicos académicos en parte han rescatado por medio de la investigación, esto se fusiona con los sonidos urbanos y la música clásica y contemporánea que también los músicos han explorado y estudiado a profundidad y que al ser interpretados en los ritmos e instrumentos andinos suenan poco comunes, empero, son búsquedas vanguardistas y abstractas (por ser instrumentales) que se piensan para sí mismos, cuya tendencia principal es jugar con el ritmo y las reglas armónicas y con la superposición de diferentes géneros musicales (...). (p.103)

El uso del término nueva MIAC funciona muy bien cuando queremos poner a interactuar otros conceptos como lo “académico” con lo “tradicional”, o más directamente cuando queremos poner a dialogar un formato instrumental como el CCF con las MIAC. En esta relación se refleja la importancia teórica como apertura a la creación musical, que estimule por lo tanto el binomio investigación-creación, a partir de la tradición misma, en donde la sonoridad de la MIAC juega un rol determinante también. Entre tanto, el hecho de querer interpretar y crear música en un lenguaje para cuarteto de cuerdas (lo idiomático), lleva implícita una etiqueta que tiene un trasfondo, que es el de la renovación de aspectos de otra tradición, mediante una reconfiguración que se da a partir de problematizar una sonoridad estilística que emerge del papel que juegan las cuerdas tradicionales de la región Andina, López G. (2011), comenta al respecto que:

(...) tradición y renovación se presentan usualmente como opuestos, incluso irreconciliables. En realidad, deberían asumirse como dos polos de un mismo proceso, necesarios además, puesto que no puede existir el uno sin el otro. Es decir, se requiere un referente cultural sobre el cual experimentar, la creación no puede hacerse a partir de la nada; se precisa por lo menos, la imagen de lo que deseo renovar. Además, tienen mayor repercusión en la memoria del colectivo y en sus construcciones de identidad, más allá de la simple imposición del mercado, de la moda, aquellos procesos profundamente anclados en el conocimiento de lo propio, en la tradición. Lo que ayer fue novedoso hoy puede ser considerado bastante tradicional. (p. 146)

De esta manera, tanto López G. al referirse a tradición y renovación y Alzate al concepto de nueva MIAC dejan ver un terreno fértil que permite acercarnos a los objetivos del trabajo creativo. Así mismo, es necesario aclarar que en este trabajo y para cuestiones prácticas, el concepto de nueva MIAC será entendido como espacio de creación de nuevas músicas, entendiendo “nuevas músicas” a partir del hecho en que la MIAC y el CCF se vinculan entre sí en una sola tradición que será la MIAC de cámara para CCF. El elemento diferencial es principalmente este, una música que presenta nuevos rasgos de sonoridad a través del CCF que dispondrá de elementos característicos de las MIAC y que abordará nuevos elementos a partir del sonido que proporciona la cuerda frotada, la cual brinda la capacidad de expresar unos resultados musicales (tímbricos, melódicos, texturales, armónicos, entre otros) diferentes a los que pueden lograr las cuerdas pulsadas tradicionales en el contexto de la MIAC.

Por otro lado, se debe tener presente que este tipo de sincretismos ya lleva varios años transitando en el contexto de las músicas andinas colombianas para cuerdas tradicionales como mencionan López Gil, Tobón Restrepo, et al (2017)

La música andina colombiana para cuerdas tradicionales, asociada en sus inicios con la vida campesina y con las fiestas populares (danzas tradicionales), ha venido experimentando significativas transformaciones a lo largo de los siglos XX y XXI. Sus instrumentos han modificado su fisonomía, hasta alcanzar su estructura actual, las combinaciones en diferentes tipos de agrupaciones también han cambiado, pero donde se evidencian estas innovaciones con mayor claridad es en cuanto al tratamiento utilizado por los compositores. Es decir, es una música que se acerca cada vez más a conceptos académicos y se deja influir por lenguajes venidos del clasicismo, el romanticismo y el impresionismo, y mezcla estilos, al combinar el nacionalismo con el jazz o el rock, entre otros. (p. 171)

De este modo, entramos a un acuerdo con los autores en que podemos referirnos al CCF como una agrupación que hace parte activa en esta dinámica de transformaciones en la que no solo los instrumentistas o compositores exploran diferentes formaciones instrumentales en búsqueda de variedad tímbrica que resulte novedosa, sino que lo que se busca en última instancia es la necesidad por recrear las MIAC desde diversos puntos de vista, incluyendo nuestro objeto de estudio desde la perspectiva de las nuevas MIAC.

Es posible afirmar entonces, que no solo el CCF debe replantearse dentro del contexto de la nueva MIAC como su lugar de exploración y creación (del cual participan también arreglistas y compositores), sino que debe procurar mantenerse activo en su faceta de representante directo de la música de cámara como espacio de proyección final de la MIAC. Una búsqueda que se trazó en cierto momento también la MIAC a través del trio instrumental andino que llegó a frecuentar este escenario al acercarse a la academia. Es así, que resulta merecedor abordar tal espacio de proyección que le otorga un sitio al diálogo entre MIAC y CCF, el cual desarrollaremos en el siguiente apartado.

## 1.5 Diálogos entre la MIAC y el CCF en el contexto de la música de cámara

Teniendo presente la categoría de diálogo entre MIAC y CCF, no hemos mencionado la relación e importancia que tiene su puesta en escena, siendo conscientes de que la música se elabora en principio con un propósito que es el de ser escuchada y compartida entre compositores, músicos y un público específico en donde median rituales y formas diversas de apreciación musical. El contexto que determina la recepción de una música puede estar mediado por diversas circunstancias y teniendo presente que tanto las MIAC como el CCF en especial, han transitado por distintos espacios, se hace necesario entender el concepto de música de cámara. Según Latham (2008) “La música de cámara está destinada a un pequeño ensamble, ya sea para ejecución privada (domestica) o, si es en presencia de un público en una sala relativamente pequeña.” (p. 257). Vemos que esta definición puede resultar inquietante, debido a la necesidad y el afán de difusión y masificación que se da entre algunas agrupaciones de salón que han optado por tomar decisiones como la amplificación de sus instrumentos en recintos demasiado grandes con capacidad de albergar más público, estas decisiones modifican significativamente el ritual camerístico, entiéndase por “cámara” un recinto cerrado de pequeñas proporciones (para pocas personas) en el que la acústica y la arquitectura favorezca la interpretación y proyección de los instrumentos, en este caso los de cuerda frotada, y que permita escuchar de forma efectiva las cualidades tímbricas del CCF. Así mismo, lo habitual es que cuando se habla de este formato instrumental en especial “la mayoría de la gente identifica el cuarteto de cuerda como sinónimo de cámara” (Rosen, 2003, p.158).

Por otra parte, no solo se debe entender el CCF como uno de los mayores exponentes de la música de cámara en el contexto europeo, las cuerdas tradicionales de la música andina colombiana tuvieron también grandes implicaciones respecto a este tipo de acercamientos ya que los músicos populares que comienzan acceder a la práctica de la música escrita y aquellos que se irán vinculando con los conservatorios o academias de música, comienzan a apreciar y respetar el surgimiento paulatino de cuartetos de cuerdas pulsadas y estudiantinas que ya eran para entonces, finalizando el año de 1942, las agrupaciones de cámara con más acogida en los escenarios del centro del país (Londoño y Tobón, 2004).

Otra importante conformación que jugó un papel determinante fue el trío andino, compuesto por los instrumentos de cuerda típicos de la región Andina (bandola, tiple y guitarra) un formato que resultaría siendo el equivalente del cuarteto de cuerdas frotadas en términos de balance sonoro. Muchas de las agrupaciones que se destacaron en este ámbito son por ejemplo el Trío de los Hermanos Hernández, el Trío Morales Pino, y mucho tiempo después el Trío Instrumental Colombiano, “actor de primera importancia para el desarrollo de la música de cámara de raíz nacional” (Londoño y Tobón, 2004), en el que se puede apreciar la participación de músicos como Jesús Zapata Builes, al que Tobón (2005) se refiere como “fuente viva de la cultura musical andina y símbolo del desarrollo de la música de cámara desde la concepción estética y musical del trío instrumental andino colombiano.” (p.7). La importancia de Zapata es clave para entender el desarrollo y renovación de las músicas que se interpretaban en el formato de trío andino, y sus búsquedas estéticas y tímbricas de las músicas del país que llevaron a este músico (que ejecutaba instrumentos como la bandola en la cual se destacó y otros como el tiple, la guitarra, el violín, la viola y el contrabajo), a dirigir y fundar diversas agrupaciones relacionadas con las cuerdas pulsadas (Tobón, 2005).

Este precedente, brinda un panorama que permite prever el destino del trío andino hacia una práctica de carácter camerístico, en la cual se sitúa también nuestro trabajo de investigación ya que dispone de dos elementos que han ido encarrilando hacia una misma búsqueda estética, en la que la complejidad y elaboración musical cada vez demandan mayor atención por parte de intérpretes y oyentes. Tanto el CCF como el trío andino se han focalizado en los últimos años en la interpretación de música de cámara, en un ejercicio que convoca a intérpretes de alto nivel en cada instrumento, a demostrar y poner a prueba sus capacidades técnicas y aptitudes musicales, como también a explorar las posibilidades sonoras y elementos técnicos implicados en un repertorio específico.

Se debe tener presente que nuestro proceso creativo se encuentra anclado también a una tradición que cada vez ha estado más cerca que nunca de la academia, buscando un espacio de transformación y revitalización de una música que ha hecho parte de nuestro espectro musical. Por otra parte, en este punto del trabajo podemos identificar que tanto el CCF como la MIAC (en el que el trío andino se nos presenta como un puente de comunicación), ya no se presentan como dos extraños, sino que se dejan analizar de una forma más equivalente, teniendo presente que ambos

formatos instrumentales son ejemplo de balance sonoro y además han tenido la necesidad de ocupar un espacio óptimo en donde poder ser mejor valorados y apreciados.

Un aspecto que garantiza al oyente la contemplación de este tipo de formatos son las salas de concierto que se encuentran acondicionadas acústicamente y que permiten que se escuche con claridad y satisfacción las sutilezas y colores que resultan a partir del dominio de la cuerda. Además, respecto a los escenarios en los que el CCF y puntualmente el trío andino, se han desenvuelto, es importante reflexionar acerca de las prácticas y costumbres establecidas que integran el ritual performativo, que ha venido transformándose a través de la historia y que por supuesto se ha transferido también a los pequeños formatos de las MIAC, en los que se puede apreciar una comunicación especial entre sus integrantes, mediada por el bagaje académico de cada uno y el desarrollo de un discurso musical, enmarcado en la música de cámara, en la que se convoca no solo a músicos sino también, como sucedió en Europa, a otros gestores culturales, Menéndez (2018) aclara que:

Desde mediados del siglo XIX, la interpretación de los cuartetos de cuerda, aunque compartiese escenario en ocasiones con tríos con piano, y otras formaciones, consiguió ir formando un auditorio de gusto refinado y de una elevada educación musical. Los críticos se hicieron cada vez más especializados y los medios de la prensa escrita dedicaron más tiempo también a la educación de los oyentes. Se incrementaron también las notas informativas de los programas de mano y se estabilizó una modalidad de auditorio familiarizada con este tipo de música. Según se aproximaba el final del siglo, empezaron a construirse nuevos habitáculos anexos a las grandes salas de concierto, aquellos que hoy conocemos como salas de cámara, concebidos con el fin de recuperar el ambiente más íntimo e «interiorizado» que se había perdido en las grandes salas. (p.175)

La adquisición o más bien imitación de ciertos hábitos y costumbres adoptados por los oyentes y asistentes, como el silencio en la sala, modos de vestir, comportamientos moderados, aplausos de larga duración al final de una obra, comienzan a hacer parte de los conciertos de MIAC. El trío andino colombiano (que muchos conjuntos de cuerda pulsada tomarán como modelo), empieza a recatarse en relación al ritual performativo propio del CCF en un contexto pensado para fines educativos especialmente, en los que ya se daba un trasfondo académico cada vez más fuerte.

Desde un punto de vista enraizado más en la tradición, podría llegar a tener ciertas consecuencias también, como afirma López (2011)

En el desplazamiento hacia la lógica del concierto, de la música de cámara, por ejemplo, se hace rígida su corporeidad, se sacrifican su lúdica expresiva y el baile, por una escucha racional, pasiva; la variación-improvisación, por la estandarización e inflexibilidad de las formas; los recursos rítmicos y en parte tímbricos, por el desarrollo melódico-armónico. (p. 149-150)

De este modo, el performance entendido como puesta en escena o manejo del escenario que depende de los músicos y que facilita un lenguaje complementario a tener en cuenta en el proceso de comunicación entre músicos y público, permite que tal proceso este mediado por la coherencia entre imagen y sonido, en donde la gestualidad permite evocar emociones que se adhieren al discurso musical. Por otra parte, el hablar de música de cámara no es hablar de música festiva necesariamente ni mucho menos de baile, entiéndase que música de salón es un término que resulta acompañado de cantidad de emociones, como lo íntimo, lo recatado, lo silencioso, lo serio. Latham (2008) afirma que de una u otra forma esto guarda relación también con lo que han querido expresar los compositores en especial a inicios del siglo XX, en donde “la música de cámara parecía haberse convertido en receptora de los pensamientos más profundos del compositor: ésta era una visión tardía en las obras de Beethoven y Brahms, apoyada por Reger y vigorosamente promovida por Schoenberg.” (p. 263).

Así pues, es cuestionable la decisión que toman algunos músicos de un CCF o un trio instrumental andino a inhibir su expresividad que se excusa en la atención que requiere la lectura musical como también el hecho por desconocer la importancia de la expresión corporal, que si bien, se relaciona con el movimiento, el baile y la gestualidad, siempre debería estar presente en un escenario, como factor que cohesiona la comunicación. Más allá de estas funciones, la música de cámara representa música para escuchar con los ojos cerrados, pues requiere un nivel de concentración no solo para el instrumentista sino para el espectador.

A continuación, y después de haber concebido el concepto de música de cámara como espacio de proyección de nuestra propuesta, y tras haber abordado desde diferentes puntos de vista el tipo de diálogo entre MIAC y CCF es importante dejar claridad de otros conceptos que nos van a permitir

comprender la manera en que se entienden los procesos de intervención o creación de las obras musicales que integran el repertorio de nuestro trabajo.

## **1.6 El arreglo y la composición como estrategia para el diálogo entre la MIAC y el CCF**

Hablar acerca de lo que se entiende por arreglo en música a resultado un poco incómodo para quienes hemos hecho parte del ámbito de las músicas tradicionales, porque se ha planteado que nadie tiene el derecho a pretender “arreglar” una obra que ya fue creada, en especial cuando el compositor de tal obra es reconocido y aceptado dentro de un nicho cultural conservador como suele ocurrir en el contexto de las músicas tradicionales. Además, se ha partido de prejuicios que fomentan la conservación de las músicas tradicionales en su estado estático por lo que muchos actores estarán a la defensiva de cualquier intervención inesperada dentro de una obra anclada a la tradición. Encontramos además que el concepto de arreglo se ha remplazado muy a menudo por el de *versión*, que para diferentes autores podría suavizar el concepto de arreglo, Rodríguez, et al. (2007) se refieren de la siguiente forma señalando que:

El principal interés de realizar una versión es el de adecuar una música a un formato instrumental para el que no fue concebida inicialmente. Esa práctica ha permitido especialmente para obras de amplia aceptación, permanecer como elementos de continuidad siempre renovados y por consiguiente, como símbolos de una identidad compartida (...). (p.16)

Esta primera aproximación es muy útil en especial cuando se refiere a la posibilidad que tiene un arreglo de “renovar” y con ello otorgar nuevos sentidos a una obra, permitiéndole “vivir” por más tiempo, sin embargo, en el sentido estricto de la palabra podría relacionarse y vincularse también con el término “adaptación musical” un sinónimo de adecuar o transferir una música de un formato instrumental a otro o transferirla para hacerla ejecutable en otros instrumentos.

En estos términos reflexionar acerca del concepto de arreglo nos permite cuestionarnos por la necesidad e interés que han tenido muchos músicos y docentes por ampliar y dotar de repertorios un formato específico, y además por realizar procedimientos que de alguna manera transformen el sentido de una pieza, dotándola o no con rasgos de identidad del arreglista. Fernando Lerman

(2015) en su artículo *El arreglador y otras figuras meta-autorales en la música*, analiza la figura del arreglador en la música popular considerándolo como el adaptador y orquestador en la música académica, analizando entonces los diversos grados de intervención que cada uno utiliza sobre la obra fuente. Afirma por ejemplo que no solo el arreglista, sino el compositor y/o el orquestador “se ven obligados a adaptar la música, a repensarla y a reescribirla” (p. 61). Esta afirmación también se encuentra relacionada con la noción de adaptación de repertorios para un contexto no solo académico sino social y cultural, dado que crear y arreglar obras implica no solo conocer un formato instrumental sino ponerse en el lugar de los sujetos, sus búsquedas estéticas, capacidades y limitaciones.

El caso puntual de este trabajo en donde los arreglos de MIAC para CCF tiene cabida, no le restan importancia a esta tendencia, sin embargo, es necesario alimentar un poco más lo que entendemos por este concepto ya que este trabajo no solo se enfoca en el arreglo como fin último, sino que viene acompañado de una propuesta compositiva que de una u otra forma se evidencia en la manera en la que se proponen introducciones o codas no temáticas en cada arreglo o el uso de rearmonizaciones y exploración de texturas, donde se prima la composición y manipulación del material original que compone un arreglo.

Encontramos pues que se encuentran otros autores que han hecho planteamientos relacionados con la noción de arreglo, como sucede en el artículo *La Traducción de la Música* de Juan Francisco Sans (2002), en el que se abordan las diferencias entre conceptos que se suelen confundir, como el de arreglo, transcripción, adaptación, orquestación, instrumentación, versión, reducción, educación y las implicaciones que tiene para un compositor o intérprete la elección de cada uno de ellos. Según Sans (2002) el concepto de arreglo tiene implicaciones más profundas y el arreglista puede tomar ciertas libertades o riesgos cuando afronta la elaboración de este:

El arreglista altera la integridad de la obra original para simplificarla, reelaborarla, o incluso recrearla según su propio criterio, introduciendo nuevos elementos de inspiración propia, inexistentes en el original. Muchas editoriales ofrecen versiones “facilitadas” de grandes obras del repertorio - que por su dificultad son inaccesibles a los aficionados – las cuales se simplifican generalmente mediante la omisión de pasajes técnicamente difíciles de resolver, quitándoles las notas “innecesarias” o transportándolas a tonalidades más “accesibles”. Los temas con variaciones, las glosas, las metamorfosis, las diferencias,

los potpourri, mosaicos y fantasías sobre temas de ópera representan el extremo de este grupo. En el jazz, y en general en toda la música popular, este tipo de trabajo es de una categoría estética muy elevada, ya que a menudo se valoran más las posibles transformaciones que un intérprete hace de una pieza, que la pieza en sí misma. La transformación puede llegar a desfigurar el original de tal modo que lo hace irreconocible en la nueva versión. (Sans, 2002, p. 1)

En relación al punto de vista de Sans, comparto la idea de estimular y apropiarse de una estética, tal como sucede en el jazz, en el cual las transformaciones tienen un papel determinante en el producto artístico final. En este caso en particular, y para este trabajo de investigación-creación nos interesa no solo entender el arreglo como versión o adaptación de una música a un formato como el CCF, sino que se parte de conservar un estilo musical de la MIAC que sufre un proceso de reconfiguración, generando nuevos rasgos de identidad en el formato instrumental que altera indefectiblemente la concepción de la obra original.

Partiendo de este planteamiento, los arreglos propuestos abordarán unas características que comprenden ideas musicales mediadas por la escucha de obras andinas colombianas, así como de cuartetos de cuerda, pero también por la presencia de otras músicas que aparentemente no tienen nada que ver con esta relación y son las músicas populares que atravesaron mi vida, por mencionar algunos géneros podríamos hablar del rock, las baladas, el tango, la ranchera, el pop, el jazz y otras que de una u otra manera han permeado la toma de decisiones en este trabajo. Mi sensación como compositor es que la práctica y experiencia de tocar al lado de músicos que utilizan elementos del jazz al acompañar cantantes en eventos sociales o litúrgicos, ha propiciado que se genere cierta influencia y gusto por otras propuestas en el uso de diferentes tipos de progresiones armónicas, así como de técnicas e ideas que me permiten desarrollar una obra.

El ejercicio de la improvisación que ha atravesado la forma de desenvolverme en el ámbito de mi práctica musical, concebido como un recurso por medio del cual he desarrollado un control de mis capacidades técnicas, me ha permitido compartir con músicos que me han aportado elementos de su bagaje artístico, es por eso que los arreglos y composiciones de MIAC elaborados para este trabajo, pueden llegar a expresar distintas sonoridades y posiblemente compartir el estilo de

orquestración de las cuerdas tradicionales, sin embargo, también pueden presentar cambios en su forma, en el empleo del manejo de las voces, el uso de contrapuntos o modificación de los patrones rítmicos del aire abordado. Encontraremos que en un bambuco podría llegar a integrarse un vals o esporádicamente una fluctuación de la sonoridad estilística de la MIAC como la presencia de un aire caribeño de calypso o porro, producto de la experimentación concebida tras la búsqueda e identificación de recursos idiomáticos en diálogo con la sonoridad estilística de la MIAC.

Es de aclarar que lo que se busca con el manejo de cada arreglo no es desfigurar las obras o modificarlas profundamente en su estilo, por el contrario, se pretende encontrar un punto de equilibrio entre la sonoridad y el estilo que han desarrollado los compositores de MIAC dentro de la tradición. Por otro lado, no se trata con el arreglo de imitar un formato colombiano en uno europeo, si no de explorar en el CCF las posibilidades sonoras e idiomáticas que propicien un estudio recíproco de la cuerda frotada y de la sonoridad estilística de la MIAC.

Tras desarrollar el concepto de arreglo en nuestro trabajo, se hace necesario dar cuenta de cómo entenderemos el concepto de composición musical y cómo favorece al diálogo entre MIAC y CCF.

Es muy usual encontrarnos con algunos elementos que pueden configurar de un modo u otro, el entendimiento del concepto sobre composición musical, desde mi punto de vista están en juego algunas palabras tales como: integración, selección, creación, autenticidad, originalidad, armonía, melodía, ritmo, género, instrumentos, texturas, timbres, intérpretes, músicos, escenario, performance, exploración, interpretación, experiencia entre muchos otros términos que fácilmente podrían abarcar un diccionario completo. Me atrevería a decir, que el compositor es una grabadora de sonidos viajera, que decide aprender técnicas en cada experiencia de viaje y que se sienta a mezclar, integrar, y a poner a interactuar un conjunto de ingredientes que se fundirán en texturas, ritmos y formas, que se materializan finalmente en un conjunto instrumental quien es el reproductor de sonido. El sujeto que compone tiene la capacidad de fusionar, mezclar, combinar y dar forma a su creación, casi como si fuese un científico, que se encuentra explorando nuevas ideas en su laboratorio, en el cual provoca reacciones que conllevan a un resultado sonoro, que si bien, harán o no, parte de un producto musical.

En este sentido, la obligación del compositor es la de concebir la obra musical como un diálogo de elementos y de experiencias que posibilitan una interacción de sus propias ideas con las ideas de otros compositores, de otras músicas y de otras tradiciones. En este caso, la actitud que se toma

en este trabajo es la de posibilitar un diálogo entre MIAC y CCF en donde el rol del compositor es el de mediar entre ambas prácticas y ser un puente móvil que conecta melodías y armonías.

Cada una de las composiciones cuenta con el apoyo de unos referentes artísticos integrados por compositores como Villa-Lobos, Ravel y Borodín, de quienes se seleccionaron algunos cuartetos que pasaron por un análisis que permitió identificar posibilidades sonoras que propició la aplicación de algunos recursos técnicos en CCF con el objetivo complementar el diálogo que se evidencia en la elaboración de los arreglos y composiciones. Es importante señalar el papel de otros compositores como León Cardona o Germán Darío Pérez, músicos que han enmarcado un papel relevante en el desarrollo de la nueva MIAC y que incluyen en sus obras progresiones con elementos tomados del jazz o de las músicas académicas, los cuales se verán reflejados en el modo o aplicación de la sonoridad estilística. A continuación, desarrollaremos estos referentes artísticos para entender su función en la construcción tanto de los conceptos que abordamos que fueron la sonoridad estilística de la MIAC y las posibilidades idiomáticas del CCF.

### ***1.6.1 Referentes artísticos de la MIAC y el CCF***

A partir del siglo XIX y mediados del XX se comienza a visibilizar el trabajo creativo de diversos compositores colombianos que desarrollaron un estilo y una “sonoridad nacional” que logró interiorizarse en el imaginario de muchos colombianos y aún hasta el día de hoy se mantiene vigente. Algunos de estos compositores fueron Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Oriol Rangel, Luis Antonio Calvo, Adolfo Mejía, Francisco Cristancho, entre otros, que estuvieron vinculados a los procesos de las primeras estudiantinas y tríos instrumentales de cuerda pulsada y además promovieron la creación de obras andinas tradicionales para otros instrumentos como el piano, tal es el caso de Morales Pino, Calvo o Mejía. Mencionábamos también la llegada de un músico como Jesús Zapata Builes quien estuvo estrechamente relacionado con el acercamiento del trio andino a la música de salón y que constituye una evidencia del desplazamiento de la MIAC al terreno de la música académica. Podemos afirmar, que todos estos compositores mencionados aquí conforman para nosotros más de un siglo de tradición de músicas andinas que evidentemente consolidaban un movimiento musical y tradicional que hasta el día de hoy se encuentra presente y renovado. Por otra parte, es importante mencionar los cambios que inminentemente se van propiciando a finales del siglo XX como afirma León (2004):

A partir de la segunda mitad del presente siglo la música tradicional de la zona andina colombiana ha comenzado a experimentar profundos cambios a nivel melódico, armónico, y estructural así como en su organología, respondiendo a nuevas tendencias de compositores y arreglistas que se han enfrentado a la necesidad de dinamizar y llevar a la música tradicional a una concepción más actual que responda a los desarrollos generados por la música contemporánea, no solo en el campo de la llamada música culta, sino en las expresiones populares que son ya del dominio musical, como el jazz, la música brasilera y el tango, este último a partir de los trabajos del compositor Astor Piazzolla. (p. 47)

Así mismo, este trabajo no es ajeno a dichos cambios y tampoco se encuentra al margen de las transformaciones que se puedan dar en un momento dado, por esta razón los referentes artísticos principales que tendrán presencia en gran parte de nuestro repertorio estarán relacionados con compositores vinculados a algunas tendencias de la nueva MIAC como Germán Darío Pérez y León Cardona. Por otro lado, en relación al contexto del CCF nos apoyaremos en compositores que aportan algunos cuartetos que sirvieron de una manera pedagógica a entender elementos de orquestación como a desarrollar recursos idiomáticos en dicho formato instrumental, estos compositores fueron Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos y Alexander Borodín.

Veremos que algunos arreglos como composiciones elaboradas en este trabajo de investigación-creación presentarán citas de elementos tomados como referentes y que alimentan el desarrollo del diálogo entre sonoridad estilística de la MIAC y las posibilidades idiomáticas del CCF. Tal es el caso del compositor bogotano Germán Darío Pérez, de quien se tomarán prestados elementos armónicos y melódicos de algunas obras que aportan sonoridades en el contexto de la nueva MIAC y que su la vez permiten enriquecer y sustentar nuestra propuesta creativa. Al respecto de la música de este compositor, Arenas (2010) se refiere a él en estos términos:

(...) la música de Germán Darío Pérez nos sirve para comprender que buena parte de la música hecha por artistas como Oriol Rangel, Manuel Jota Bernal, León Cardona, Chucho Rey, Luis Carlos y Daniel Saboya, Jorge Arbeláez, Juan Pablo Cediél, Carlos Augusto Guzmán o Luis Fernando León Rengifo por solo citar algunos contemporáneos de alma o de tiempo, tiene un aroma, un color y una sonoridad diferente. Es reflejo de otra idea de país, de otra formación musical y de otras búsquedas estéticas. Él es la punta de lanza y no pocas veces con cierta ingenuidad, ha apostado por una música andina llena de

sutilezas melódicas, texturas, colores, dinámicas y contrastes armónicos y tímbricos que la hicieran digna de ser apreciada por su valor. Es una generación que reclama el derecho a sentirse hija legítima tanto de la tradición oral indígena, negra y campesina, como del legado cultural europeo de tradición escrita, así como de las nuevas tradiciones orales que surgieron en el siglo XX gracias a la radio, el disco y la internet. (p.7)

La presencia de la música de Germán Darío Pérez como referente en este trabajo es de vital importancia no solo por ser parte de los compositores que han sido mejor acogidos en los festivales de música andina colombiana en especial por los músicos jóvenes, sino porque que su música reúne una serie de influencias las cuales él mismo relata en el documental *Germán Darío Pérez vida y Obra* realizado por Eliecer Arenas, en donde afirma que su música es el producto de haber pertenecido a “familia de bambuqueros”, es producto de haber sido estudiante del conservatorio, de haber estudiado a los clásicos y los impresionistas, a los compositores modernos como Bartók, Debussy, Chopin, Liszt o a compositores barrocos como Bach (Arenas, 2010). Por otra parte, su agrupación en la que interpreta el piano llamado Trio Nueva Colombia (conformado por piano, tiple y contrabajo) reúne elementos claves que nos ofrecen herramientas en la forma en que se tratarán aspectos de la sonoridad estilística de la MIAC en el CCF. En tal agrupación, Arenas (2010) afirma que este compositor le da un papel especial al tiple interpretado en su momento por Ricardo Pedraza:

(...) aprovechando la musicalidad singular de [Pedraza], logra crear una atmósfera y un clima hasta entonces desconocido en la música andina. (...) un abanico de recursos de ataque con la mano derecha de rasgados, rasgueos, guajeos, aplatillados y apagados; despliega una riqueza rítmica que está potenciada por la estructura musical de la nueva música andina de concierto y la sonoridad particular que busca el compositor. Adicionalmente, el timbre de su tiple amarra, sostiene y pone en diálogo al piano, pleno de recursos expresivos y la solidez rítmica y armónica que emerge del contrabajo de Mauricio Acosta, que con su grave aplomo, pone las bases de la arquitectura musical. (Arenas, 2010, pp. 7-8)

Este número de elementos que aborda Pérez a partir de su formato es un ejemplo del balance sonoro que caracteriza a su vez al trio andino típico, como al formato del CCF, y aunque la forma en que Pérez combina instrumentos de familias diferentes pareciera arriesgada, se puede escuchar

un claro resultado sonoro muy efectivo, aunque el piano resulte cumpliendo la función de instrumento solista que a su vez es acompañado de una forma natural, colorida y sutil por el tiple y el contrabajo. Es interesante observar además dentro del diálogo presente entre los instrumentos que utiliza Pérez al tiple, presente como un icono y símbolo que representa la MIAC tradicional, y es posible observar el papel del piano a partir de su riqueza melódica y armónica que lleva consigo una tradición más académica pero que permite una conexión especial con el resto de instrumentos. Estas búsquedas sonoras que de una u otra manera han generado tensiones entre la tradición y la academia responden en gran medida a lo que plantea Ochoa (1997)

Para comprender las fuertes reacciones que están generando las experimentaciones de los jóvenes alrededor de la música andina colombiana se hace necesario analizar el discurso que históricamente se ha tejido en torno y a través de ella. Y ese discurso se construye sobre todo alrededor del bambuco, principal género musical folclórico de la región, y del tiple, uno de sus instrumentos más importantes. (p. 36)

Así pues, los elementos fundamentales que se tomarán de la música de Pérez para nuestros arreglos y composiciones estarán relacionados con el manejo que este aporta de la melodía, la armonía y la manera sobre cómo contrasta diferentes texturas y timbres a partir de los instrumentos de su formato, pero, además, en la forma como logra manejar un balance de elementos que no riñen con la sonoridad tradicional de los instrumentos típicos.

A continuación, presentaremos algunos fragmentos de la partitura del bambuco *Ancestro* de Germán D. Pérez para piano, que servirán como referentes armónicos, melódicos o rítmicos en algunas de nuestras obras.

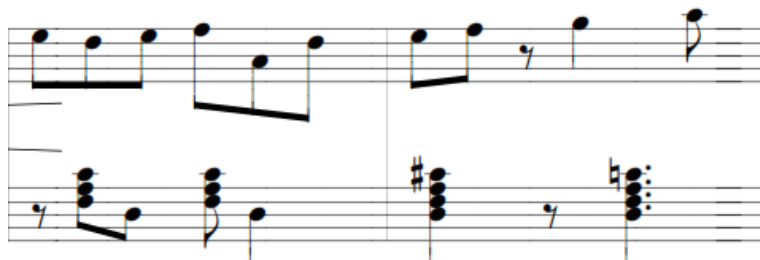


Figura 6. Germán Darío Pérez: *Ancestro* (bambuco) cc.1-4  
Fuente: Scribd (2022)

Entre los cc.1-4 se podrá apreciar el uso de acordes de una sonoridad oscura y grave que contienen armonía agregada (séptimas y novenas), en donde se presentan algunas disonancias entre voces interiores que se estabilizan gracias a las notas de los extremos. Seguidamente, el compositor propone un acorde suspendido con séptima que le da una intención especial a la armonía en la introducción de este bambuco.

Este tipo de disposición de las notas se tendrá presente en la manera de orquestar algunas obras de nuestro trabajo ya que remiten a sonoridades de jazz que se han querido introducir en nuestras obras.

Por otra parte, entre los cc.15-16 podremos encontrar una melodía que inicia en un mi en primer tiempo, formando un acorde de Dm9 con el acorde de la mano izquierda, sonoridad que es muy frecuente en el jazz. Seguidamente, se puede observar un acorde poco usual que maneja el compositor para darle un color distinto al acompañamiento de la melodía: se altera la séptima menor del acorde de Dm7 de manera momentánea para luego regresar a su estado inicial.



*Figura 7. Germán Darío Pérez: Ancestro (bambuco) cc.15-16  
Fuente: Scribd (2022)*

En el c.113 es interesante observar algunos cortes rítmicos que son aprovechados para introducir algunos intercambios modales, que a continuación concluyen con acordes bastantes característicos del jazz, en los que se encuentra el uso de séptimas mayores (c.115), trecenas y novenas (c.118) utilizados para dar por terminada la obra.

Figura 8. Germán Darío Pérez: *Ancestro (bambuco)* (cc.113-116)  
Fuente: Scribd (2022)

Otro referente artístico de la nueva MIAC es el compositor León Cardona, quien aportó significativamente al papel protagonista de la guitarra en la música andina colombiana, así mismo, se destaca en la capacidad creativa que aplica a sus arreglos musicales. Revelo (2012) manifiesta que:

Cardona y su trabajo musical son un legado para el patrimonio cultural nacional; tiene en su haber más de 150 obras y excede los 3000 arreglos para diferentes formatos instrumentales como solista, grupos de cámara, estudiantinas, banda y orquesta sinfónica; es decir, un aporte valioso para la creación de un repertorio aprovechable en el pensum universitario y en la ejecución pública de los músicos profesionales. (p. 3)

Este compositor y guitarrista que participó como integrante del Trio Instrumental Andino, junto a figuras representativas como la de Jesús Zapata Builes en la bandola o Elkin Pérez en el tiple, es una pieza fundamental en el desarrollo de una sonoridad anclada a la transformación armónica que se puede encontrar en la mayoría de sus obras, Revelo (2012) afirma que “En sus composiciones, se destaca el manejo armónico, su riqueza y constante movimiento, como también la fluidez y expresividad melódica, apoyada con la variedad rítmica.” (p.10), a propósito del planteamiento anterior se pueden citar las partituras para guitarra acompañante para el formato de estudiantina; esta se destacaba por el uso de armonía agregada en los acordes que se refleja en muchas de sus

obras, entre las que se pueden mencionar *el optimista*, bambuco del año 1986, o el pasillo *Melodía triste* del año 1990, una de las obras más conocidas de este compositor que aporta además una melodía con cualidades cromáticas que fluye de manera natural junto con la armonía.

A continuación, revisaremos algunos aportes melódicos, armónicos y formales de este pasillo.

Este manuscrito de la partichela para bandola que fue elaborado por el mismo compositor en el año 1990 para el Conjunto Instrumental Armónico, presenta una serie de anotaciones que dan cuenta no solo de un manejo especial de la melodía por parte del compositor sino también de su capacidad para la interpretación musical. El manejo de las dinámicas de grados y dinámicas de transición que utiliza Cardona, permite que la obra pueda ser interpretada ad libitum por el bandolista. Es importante observar que el compositor conserva una serie de modulaciones, pasando por mi menor, sol mayor, si bemol y la menor. Otro aspecto que aporta el manuscrito de esta partichella es el uso de cromatismos en la melodía que opta por el movimiento conjunto y que se funde de manera natural con la armonía propuesta por Cardona. Por último, podemos evidenciar que el compositor conserva la forma tripartita del pasillo el cual está compuesto por tres secciones que se repiten.

León Cardona G.  
A.A. 50102 Medellín

"MELODÍA TRISTE"

PASILLO INSTRUMENTAL

BANDOLÁ - I -

Lento Expresivo  
Poco Accel. meno  
Allegro  
Ritard  
Lento  
Allegro  
Lento  
Allegro  
Lento  
Allegro  
Lento  
Lento m.f.  
al fine hasta fin  
Coda  
Medellín, Junio 12/90

Figura 9. León Cardona: Melodía Triste (pasillo), bandola I  
Fuente: León Cardona (1990)

En cuanto a la partichela de la guitarra acompañante se debe destacar el manejo que hace el compositor de los acordes, quien domina las inversiones, arpeggios, la introducción de notas agregadas: novena bemol en los acordes de dominante, acordes menores con séptima, o también con quinta bemol como puente para acercarse a la dominante, acordes disminuidos como sustitutos tritonales, (cc.10-15) y uso de un bajo cromático en la armonía (cc.19-23)

También utiliza la progresión ii – V7 – I muy característica del jazz para modular a otras tonalidades.

Figura 10. León Cardona: *Melodía Triste (pasillo)*, guitarra acompañante  
Fuente: León Cardona (1990)

Handwritten musical score for guitar accompaniment, featuring chords and dynamics. The score is written in 3/4 time and includes the following sections:

- Measures 46-50:** Chords: F#m7(5b), C#m7(5b), F#7, A#dim, B7(4), B7. Dynamics: Ritard., Lento, mf.
- Measures 51-54:** Chords: Em, Dm7(A), G7, Fdim, Em7. Dynamics: p, Allegro, f.
- Measures 55-59:** Chords: Am7, Em7(5b)4, A7, Gdim, Dm, Dm. Dynamics: p, f.
- Measures 60-64:** Chords: Dm7, D#dim, Em7, Am7, D7(9). Dynamics: Poco Rit., menos.
- Measures 65-69:** Chords: Am6, Dm7, G7(9), G7(13), C. Dynamics: Lento, Lento.
- Measures 70-74:** Chords: C, Am6, Am, G. Dynamics: Lento, hasta FIN.

MÚSICA Y ARREGLO DE:  
LEÓN CARDONA  
S. Cardona alt.  
Medellín, Junio 18/90 (Compe)  
Medellín, Enero 27/99 (Este A)

Figura 11. León Cardona: Melodía Triste (pasillo), guitarra acompañante  
Fuente: León Cardona (1990)

De esta forma y tras revisar los aspectos clave que se pueden encontrar en este referente, podemos afirmar que algunos de los elementos que se abordarán del compositor León Cardona, estarán relacionados con la manera en que la guitarra es utilizada como herramienta en la composición musical, mediante la cual se establece un criterio armónico que será aplicado en la elaboración de algunos arreglos y composiciones. Tras abordar los referentes que apoyan de algún modo el desarrollo de la sonoridad estilística de la nueva MIAC hablemos de aquellos referentes que contribuyen en el manejo de las posibilidades idiomáticas del CCF.

Contamos pues con unos referentes artísticos relacionados con el formato del CCF, los cuales fueron seleccionados como estrategia metodológica que permitiera entender la forma de abordar el uso del cuarteto y de esta manera adoptar un conjunto de herramientas que hicieran posible poner a conversar estas posibilidades idiomáticas con la MIAC. Podemos resaltar la acogida de un compositor latinoamericano como Heitor Villa-Lobos quien juega un papel importante en la creación musical latinoamericana, quien aportó alrededor de dos mil obras, tomando elementos nacionales de la música brasilera y siendo uno de los primeros en América Latina en marcar un desarrollo trascendental en la composición musical. Fue influenciado por compositores como Ravel de quien seleccionamos también un cuarteto de cuerda. De Villa-Lobos se estudia su *Cuarteto de Cuerda No. 5* desde el cual fueron seleccionados elementos interesantes que tienen que ver con el uso de recursos idiomáticos como el manejo de armónicos, glisados, usos eventuales de pizzicato en las cuerdas para conseguir otros colores como también recursos compositivos como polirritmias y contrapuntos interesantes que hacen parte del juego entre las voces del cuarteto. Gaviria (2015) comenta al respecto que este cuarteto:

Es considerado por Arnaldo Estrela como el primero de los cuartetos de Villa-Lobos en tener un abierto contenido nacional; incluso, es significativo el nombre que el compositor escogió: *Cuarteto popular*. Más aún, Villa-Lobos decía que este sería el primero de sus cuartetos populares, dejando clara su intención de crear una serie de obras en un género que no es propiamente popular. Es a partir de éste que el compositor empieza a mostrar una verdadera originalidad, una voz propia en el campo del cuarteto de cuerdas. El uso de canciones infantiles como material de base para el cuarteto es también un aspecto a subrayar. Está dedicado a Jo João o Alberto Lins de Barros y se estrenó en Río de Janeiro en 1939. (p. 17)

En relación a este cuarteto destaco el uso que Villa-Lobos hace de algunas texturas, en la Figura 11, se verá que el primer violín ejecuta una melodía propuesta con armónicos que es acompañada por pizzicatos a triples o dobles cuerdas por el resto del cuarteto, es una combinación bastante interesante que contrasta mucho con la introducción. Este tipo de texturas serán utilizados en algunos fragmentos de los arreglos, en especial en el vals Diana Triste de Luis A. Calvo, al momento de colorear melodías aparentemente simples, favoreciendo la variedad del timbre.



Figura 12. Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No.5, primer movimiento, cc.21-25  
Fuente: IMSLP (2022)

Este mismo manejo de texturas es abordado por Villa-Lobos en los cc.46-48.



Figura 13. Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No.5, cuarto movimiento cc.46-48  
Fuente: IMSLP (2022)

Otros apartados que apropiamos se dan a partir del compás 91 del primer movimiento, donde el ostinato o patrón rítmico del chelo es adornado por los glissandos cortos y descendentes del violín 1 y la viola. Este tipo de efectos serán abordados en el pasillo Quimérico.



Figura 14. Heitor Villa-Lobos: *Cuarteto No.5, primer movimiento, cc. 91-92*  
Fuente: IMSLP (2022)

En los cc.23-24 del tercer movimiento se podrá observar un acompañamiento sincopado de las voces superiores del cuarteto acompañando que ejecuta el violonchelo en su registro grave. Esto produce un efecto de vaivén rítmico que pareciera desplazar el tiempo.



Figura 15. Villa-Lobos: *Cuarteto No.5, tercer movimiento, cc.23-24*  
Fuente: IMSLP: (2022)

También, seleccionamos como referente artístico la influencia del compositor francés Joseph Maurice Ravel (1875-1937). Podemos afirmar que el hecho de que solamente haya desarrollado un solo cuarteto en su vida, su Cuarteto en Fa mayor en 1903, (aun siendo estudiante de Gabriel Fauré en el conservatorio de París), aborda en él un gran manejo de la textura que da respuesta a la manera en cómo administra el compositor el uso del formato instrumental y cómo refleja el conocimiento magistral de la orquestación y las texturas, aunque en su momento esta obra no fuera bien recibida por el círculo musical en el que se encontraba en ese entonces y su propio maestro no la valorara, luego sería acogida algunos años más tarde. Caro (1992) menciona al respecto que:

El propio compositor anota en su celebre esbozo autobiográfico que “me esforcé por conseguir una construcción más lograda que en obras anteriores”. Aunque el grupo del conservatorio, al que pertenecía el joven músico, no comulgaba con los postulados del círculo “franckista”, tal como lo preconizaba el sumo pontífice de la escuela, Vincent d’Indy, aquí utiliza con gran destreza algunos procedimientos de estos últimos, específicamente, la estructura “cíclica”. En efecto, Ravel hará del primer tema del movimiento inicial el hilo conductor de toda la obra, que adquiere así una unidad y coherencia extremas. Ese primer movimiento, Allegro moderato, *tres doux*, se abre con ese tema noble, amplio y luminoso que, en una atmósfera exuberante, de ricas sonoridades, dará origen al habitual segundo tema de la forma sonata, que se desarrollará luego en forma ingeniosa, aunque casi siempre (salvo a veces en la elección de las tonalidades) dentro de un esquema ortodoxo. El segundo tema, *Assez vif, tres rythmé*, es un picante scherzo de ritmos encontrados de tres cuartos y seis octavos (como en algunos de nuestros aires andinos, tal vez el bambuco o el torbellino) lleno de ingenio y colorido. Una sección central forma gratísimo contraste antes de volver al scherzo. El tercer movimiento, *trés lent*, ofrece nuevas transformaciones de perfil melódico, tonalidad y carácter, con frecuentes cambios de tiempo, del tema inicial del primer movimiento, en una vasta página de inefable encanto. Para el final, *vif et agité*, contrapone Ravel un tema básico en el compás irregular de cinco tiempos, a reminiscencias variadas del motivo básico en un clima arrebatado, de sonoridades casi orquestales, hasta la brillante conclusión. (p. 6)

Un elemento adicional que podríamos mencionar es el balance melódico que logra Ravel en especial en su primer movimiento, consiguiendo un diálogo fluido entre los instrumentos del cuarteto que desarrolla de una forma natural y esto también se debe a la destreza con que maneja su orquestación. Latham (2008) afirma que:

La precisión de la orquestación de Ravel revela también a un artista para quien la imaginación estaba al servicio de la exactitud calculada. Uno de los orquestadores más imaginativos que ha existido, su orquestación de *cuadros de una exposición* (1922) de Musorgski bien podría parecer la culminación de la obra original (...) (p. 1252)

Un fragmento de gran importancia en este cuarteto está puntualmente en el comienzo del segundo movimiento, *Assez vi\_Tres rythmé* (muy animado, muy rítmico). Allí inicia una especie de ostinato que propone sentir el pulso en dos compases distintos, el de 3/4 y el de 6/8 que al parecer tiene la intención de acentuar la primera, tercera, cuarta y quinta corchea de cada compás. Cabe señalar que es muy utilizada la técnica de pizzicato, por lo que la proyección del sonido es más débil. Es interesante también resaltar el parecido que tienen los primeros cinco compases de este movimiento, con el ritmo de un bambuco colombiano, en el cual el bajo se encuentra acompañando con el patrón característico a 3/4 (silencio en primer tiempo y dos negras) mientras la figuración de la melodía sigue su línea en un 6/8. Este fragmento influyó de forma positiva en la parte final del bambuco Ritual Tahamí en donde eventualmente se toma esta idea de acentuar algunas corcheas del compás manteniendo un ritmo constante del ostinato. (Ver Figura 14.)



Figura 16. Maurice Ravel: Cuarteto en fa, segundo movimiento, cc.1-5  
Fuente: IMSLP (2022)

El siguiente fragmento muestra un espaciamiento angosto entre las voces interiores entre el segundo violín y la viola principalmente, además de encontrarse en un registro intermedio, que

permite darle una sonoridad más oscura al acompañamiento de la melodía principal. Este tipo de texturas se podrán encontrar en el arreglo del vals *Diana Triste*.



Figura 17. Maurice Ravel: *Cuarteto en fa, primer movimiento cc.6-8*  
Fuente: IMSLP (2022)

Entre los cc.40-42 del primer movimiento se puede observar un tipo de textura que utilizamos en algunas obras, en especial en el pasillo *Quimérico*, en donde la viola y el segundo violín se entremezclan para acompañar la melodía al unísono del violonchelo y el violín 1.



Figura 18. Maurice Ravel: *Cuarteto en fa, primer movimiento, cc.40-42*  
Fuente: IMSLP (2022)

Otro compositor que se menciona esporádicamente y que influyó de forma más indirecta dentro de las obras elaboradas en este trabajo de investigación-creación es Alexander Borodín (1833-1887), compositor que se destaca por su *Cuarteto de Cuerdas No.2 en re mayor* escrito en 1881 en Rusia. Sobre este Menéndez (2018) se refiere de la siguiente manera:

De hecho, con los dos cuartetos de cuerda de Borodín comienza un nuevo periodo en la música de cámara rusa. Aparte de su riqueza musical, nos impresionan por el asombroso acabado artesanal y la integración magistral de las posibilidades técnicas en la ejecución específica de cada uno de los cuatro instrumentos. (...) El *cuarteto de cuerdas n.º 2 en re mayor* fue estrenado en San Petersburgo el 26 de enero de 1882 en el marco de una velada musical de la Sociedad Musical Rusa. Borodín dedicó la obra a su esposa Ekaterina Serguéievna. Toda la obra se ve determinada, tanto en su contenido como en su estructura, por un lirismo íntimo (p. 179)

De este cuarteto de cuerdas se aprovecha de manera concreta “las configuraciones líricas” que se resumen en una “particular forma cantante” de utilizar los instrumentos del CCF por Borodín. (Menéndez, 2018).

De esta forma, citaremos algunos fragmentos importantes que pueden aportarnos un material de ideas y recursos que se utilizarán gradualmente en las obras de este trabajo.

En el primer movimiento del *cuarteto No. 2* de Borodín se puede observar el acompañamiento sincopado de los violines y la viola al violonchelo. Vemos que el registro utilizado por el compositor es intermedio y la viola se superpone al segundo violín.



Figura 19. Alexander Borodín: *Cuarteto No.2, primer movimiento, cc.16-19*  
Fuente: IMSLP (2022)

En los cc. 121-124 podemos encontrar un recurso que utiliza Borodín, que consiste en octavar los violines para proyectar con mayor sonoridad la melodía principal, a su vez el violonchelo y la viola

(quien complementa la armonía con las dobles cuerdas), se mueven menos y acompañan a los violines de forma muy sutil.



Figura 20. Alexander Borodin: *Cuarteto No.2, primer movimiento, cc.121-124*  
Fuente: IMSLP (2022)

De esta manera y tras dar cuenta de los referentes artísticos que influyen nuestra propuesta creativa de arreglos y composiciones de MIAC para CCF presentaremos las obras que surgieron como producto de esta investigación. Tanto los arreglos como las composiciones darán cuenta del diálogo entre la sonoridad estilística de la MIAC y las posibilidades idiomáticas del CCF.

## 2 Los arreglos

### 2.1 Criterio de selección de las obras

La selección de las 4 obras para arreglar: un bambuco, una danza, un vals y un pasillo; que componen esta producción, son escogidas inicialmente por el gusto personal hacia un repertorio tradicional realizado por compositores que son reconocidos en el ámbito de la música instrumental andina colombiana y que ejercieron su profesión entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estos escribieron para estudiantina, trío andino, piano entre otras conformaciones, y las obras escogidas hicieron parte en algún momento del repertorio que interpreté como guitarrista cuando pertenecí a la Estudiantina Melodías y Cuerdas del municipio de Marinilla entre los años 2009 y 2012. Este tipo de músicas también integraron el repertorio que se ejecutaba en algunos festivales de música en los que tuve la oportunidad de participar con dicha agrupación.

La selección del bambuco *Guatavita* se da a partir del encuentro con una versión de La Estudiantina Boyacá que contenía elementos característicos de las cuerdas tradicionales, en donde predominaban sonoridades relacionadas con los instrumentos típicos de la región andina, entre los cuales se encuentra la bandola, el tiple y la guitarra y algunos instrumentos de percusión menor. Estos instrumentos posibilitaban en nuestro trabajo un primer acercamiento al dialogo con las posibilidades idiomáticas con el CCF. Por otra parte, tuve un acercamiento a esta obra cuando participé de los grupos de estudio que se derivaban de la estudiantina, donde esporádicamente conformábamos dúos y tríos andinos colombianos en los que compartíamos y explorábamos otros repertorios que no hacían parte del itinerario de la estudiantina.

En el año 2010, tuve la posibilidad de integrar el ensamble de la Lira Antioquia en el que conocí el pasillo *Una Noche* (originalmente escrito para piano) de Pedro Morales Pino en versión para estudiantina de Fabian Forero director de aquel ensamble. Esta obra fue seleccionada con el objetivo de abordar la sonoridad del piano, instrumento que también ha formado un referente tímbrico dentro de los repertorios tradicionales de la MIAC. Además, la estructura melódica de este pasillo facilitó la exploración de diferentes colores y texturas en el CCF por su facilidad para adaptarse al CCF.

La danza *Azucena* de Diógenes Chávez es seleccionada en primer lugar por el formato instrumental de la versión de referencia que permitía escuchar instrumentos típicos de cuerda, y además, flautas

y violines que conformaban el formato instrumental del Conjunto Granadino, siendo así una obra con características particulares e interesantes para alimentar el dialogo entre MIAC y CCF. Por otro lado, esta obra también llegó a integrar el repertorio de música tradicional que llegué a interpretar en el formato de estudiantina.

Con relación al vals llamado Diana Triste de Luis Antonio Calvo, este fue seleccionado como referente de piezas que componen el repertorio de MIAC para piano de Luis Antonio Calvo, que complementan el desarrollo de la sonoridad estilística de las MIAC que he querido explorar en el CCF, especialmente debido a la calidad en la construcción melódica y armónica de la pieza.

Es importante aclarar que solamente el bambuco Guatavita tuvo un proceso de montaje del cual se sustrajeron algunos aportes significativos que podrán ser tenidos en cuenta al momento de interpretar los arreglos restantes.

## **2.2 Guatavita: bambuco (1966) de Francisco Cristancho.**

### ***2.2.1 Reseña biográfica del compositor.***

Francisco Cristancho Camargo nació en Iza, Boyacá en 1905 y murió en Bogotá en 1977. Fue considerado en algún momento niño prodigio por su habilidad para componer piezas a partir de los 10 años, siendo ejecutante de la bandola y la guitarra en Tunja. Perteneció a procesos bandísticos donde ejecutó los platillos y el bombardino. (Galindo de Ramírez, 1983, p.12 como se citó en Tobón Restrepo, 2005, p.89). En 1920 estudió teoría, armonía y trombón, en el Conservatorio Nacional dirigido entonces por Guillermo Uribe Holguín, participó como primer trombón solista y barítono de la Banda de la Policía Nacional. En 1924 integró la estudiantina de Pedro Morales Pino como bandolista principal, seguidamente ingresó a la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio Nacional. Tuvo la oportunidad de compartir con músicos destacados del país como Emilio Murillo, Álex Tovar, Jerónimo Velazco y Alberto Escobar.

En 1929 viaja a España dónde se radica durante 9 años, ingresó al Real Conservatorio de Madrid para recibir clases de armonía, contrapunto, composición, instrumentación y dirección general y a su vez, hacía parte de la orquesta de esta institución. Cristancho tuvo la experiencia de tocar en diversas orquestas y bandas de España, Holanda, Bélgica y Francia, y en la orquesta alemana de Mark Weber en la que cultivaría su faceta como orquestador (Tobón, 2005, p.89). En 1937 regresa

a Colombia donde fundó la Orquesta Universal y la Orquesta Sudamericana llamada luego la Orquesta Ritmo. Se encargó de la dirección artística de las emisoras La Voz de la Víctor y la Nueva Granada e hizo parte de la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Su producción musical está integrada por más de 100 obras entre las que destacan los bambucos: Bochica, Bachué, Pa' qué me miró, Bacatá, Guatavita, Volvete Chinita, José Dolores, y Sutatenza; los pasillos trigueñita, Miniaura, Iza, Chía Monserrate, Noche de luna, Corazón; y Los Torbellinos, Bejuquito, ¡Ay, ay, ay palomita!, Tan matando un perro, Torbellino de mi tierra.

### 2.2.2 Información general de la versión de referencia

Tabla 1. *Información general de Guatavita - bambuco.*

<b>Obra</b>	Guatavita
<b>Género</b>	Bambuco
<b>Tonalidad</b>	La menor (modula a la mayor)
<b>Estructura formal.</b>	A – B – C
<b>Instrumentación</b>	Bandolas, tiples, guitarras, bajo eléctrico, percusión menor (cucharas)
<b>Año de grabación</b>	Desconocido
<b>Duración aproximada</b>	4:29

En cuanto a la versión de referencia de este bambuco, se tomó una grabación de audio de la Estudiantina Boyacá en formato mp3 con la que contaba hace más de 10 años en mi computador, lamentablemente se desconoce el año de estreno, y aunque no logré encontrar la partitura original de la versión, declaro que previo al proceso del arreglo, se realizó una escucha profunda de este audio como también transcripción de la melodía principal que estaba a cargo de la bandola 1 para encarar finalmente la elaboración del arreglo. En el Anexo, se podrá observar la partitura transcrita de la melodía principal, con un cifrado guía para su observación y relación con el arreglo propuesto.

Tabla 2. Estructura formal de la versión de referencia de Guatavita - bambuco

A(x2)			B (x2)		C (x2)	
Subsección 1 cc.1-8		Subsección 2 cc.9-16	Subsección 1 cc.18-29	Subsección 2 cc.30-34	Subsección 1 cc.36-51	Subsección 2 cc.52-67
A	B	C (x2)				
Idem	idem	idem				

### 2.2.3 Anotaciones generales sobre el arreglo

Guatavita, como lleva por nombre este bambuco, hace referencia a un municipio de Cundinamarca, Colombia, cargado de significado histórico. Es muy común encontrar leyendas de la cultura indígena que habitó allí, en las que se destacan historias místicas como la del dorado, que se cree se encuentra en el lago de Guatavita. Es importante aclarar que no se logró rastrear una reseña realizada por el compositor que abordé con profundidad la intención de aquel título.

En cuanto a la propuesta de arreglo realizada se puede apreciar inicialmente una rearmonización que se evidencia en el uso de acordes con armonía agregada y que guarda estrecha relación con la melodía original de la pieza. Esta armonía tuvo un proceso de exploración en el teclado electrónico, para tener mayor claridad con el registro y orquestación a manejar en el cuarteto para así conseguir imaginar con claridad los elementos y recursos de los cuales disponer para el cuarteto de cuerdas.

Algo recurrente entorno a la reflexión y exploración de posibilidades sonoras e idiomáticas en el cuarteto de cuerdas es el desafío por tratar de imitar un tipo de sonido que ha caracterizado a los formatos de cuerdas andinas tradicionales, donde el tiple y la bandola destacan por sus timbres brillantes proyectando una cantidad de armónicos que a veces se podrían comparar con los de un clavecín o los de una mandolina, que entre otras cosas, recuerdan la sonoridad del estilo barroco y clásico de compositores como Vivaldi, Bach o Mozart, pero que en un contexto más local nos traslada a la sonoridad de músicas consideradas en principio tradicionales.

Se podrá observar en el transcurso y transición entre secciones, algunas alteraciones de *tempo* que le dan impulso a la exposición de cada tema. En la sección C al final de la obra se podrán observar

citaciones de otros aires, como un fragmento más caribeño y además, un aire andino como el vals, que son añadidos de manera pasajera para darle fluidez y libertad rítmica a la pieza y poner cara a cara dos estilos que son el sonido clásico del cuarteto de cuerdas con el del trío andino. Se busca por lo tanto tener una mirada más abierta de la interpretación de la melodía principal y posteriormente introducirla en una sonoridad idiomática de cuarteto de cuerdas en la que se entremezclan pizzicatos que hacen alusión al color de las cuerdas pulsadas, es así que se comienza a generar un diálogo entre las MIAC y el CCF.

Esto explica de algún modo el uso de efectos que complementan algunas secciones del bambuco Guatavita, en una búsqueda por evocar timbres similares a los producidos por instrumentos de cuerda pulsada como la bandola o el tiple o sonidos típicos de la percusión que algunas veces acompaña a las MIAC como las cucharas, las claves, o el bombo. Cabe mencionar que tras la exploración sonora que se realizó inicialmente en los instrumentos del cuarteto de cuerdas, en los que, en un inicio, se llegó a pensar en un uso gradual de técnicas extendidas, se toma finalmente la decisión de incorporarlas como efectos breves que se combinan dentro de la orquestación para complementar la sonoridad estilística. En la notación de estos efectos se han utilizado algunas grafías de técnicas extendidas utilizadas por José Minguillón, compositor español de música contemporánea comentado en la tesis de doctorado de María Carmen Antequera (2015). Se aclara que el uso de efectos y técnicas extendidas percutidas son solamente un recurso para potenciar la sonoridad estilística deseada y no un recurso estructural para el arreglo. En el momento en que aparecen en Guatavita, se dan como consecuencia del proceso de traducción de una música a otra, así mismo es común el uso de recursos idiomáticos de los instrumentos que conforman el formato típico andino colombiano como los rasgueos, los trinos, los trémolos trasladados al formato del cuarteto de cuerda frotada propuesto como un desafío técnico del cual se podrá sacar conclusiones que veremos en el proceso de montaje de este arreglo.

#### **2.2.4 Análisis descriptivo del arreglo.**

Tabla 3. *Estructura formal de Guatavita - bambuco*

Intro	A	B	C
-------	---	---	---

cc.1-17	Subsección 1 cc.18-35	Subsección 2 cc.36-51	Subsección 1 cc. 36-51	Subsección 2 70-86	Subsección 1 87-118	Subsección 2 119-150
---------	--------------------------	--------------------------	---------------------------	-----------------------	------------------------	-------------------------

A'	B'	C	Coda
Subsección 3 cc. 151-166	Subsección 3 cc.167-183	Subsección 3 184-192	cc.217-232

Este arreglo propone algunas reformas en cuanto a la estructura formal de la versión de referencia en la que no se encontraba introducción ni coda. En este sentido, inicia con una introducción (cc.1-17) la cual está integrada por una melodía que se intercambia entre la viola y los violines, esta melodía guarda relación con la sección A, pues contiene intervalos y notas características, de allí que la intención de esta es preparar al oyente armónicamente hacia una versión nueva del bambuco Guatavita a partir de una armonía liviana donde predominan intervalos de cuartas, quintas justas y acordes suspendidos, de séptima y novena típicos en el jazz.

Por otro lado, la sección A (cc.18-35) conserva la melodía original, sin embargo, la velocidad propuesta es más lenta de lo común con el ánimo de extender la sensación de suspenso de la introducción y posteriormente encontrar un contraste en relación al cambio de velocidad del compás 36 al cual se llega mediante un *accelerando* progresivo a partir del compás 28 al 35 en el que los violines terminan de exponer la melodía en un registro agudo. Al mismo tiempo se podrán observar algunos efectos en la viola que se producen con los dedos de la mano izquierda al golpear sobre la caja de resonancia buscando imitar el sonido de la madera que provocan las cucharas (un instrumento de percusión menor utilizado en la versión de referencia interpretada). En esta sección A, será frecuente el empleo de sustituciones de acordes con armonía agregada que en algunos casos se tornan disonantes, son recursos que me permiten expresar una sonoridad personal y remitirme a sonoridades de cuartetos del siglo XX que se pueden explicar a partir del uso de armonía agregada. (Ver figura 21).

Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

*mf*

*accel.*

*mf*

Dedos sobre la caja

arco

*mp*

*mf*

Figura 21. Guatavita cc.27-33  
Fuente: elaboración propia

Posteriormente, tras la melodía que reitera la viola en el c.36 junto con el violonchelo, se propone una textura (c.44) en la que los violines marcan el patrón rítmico característico del bambuco usando otro efecto de percusión que consiste en golpear el diapasón o el tiracuerdas de los violines con el tornillo del arco, por medio del cual se busca evocar el timbre que se da cuando se golpea el aro de una tambora, muy típica en los bambucos caucanos, con las baquetas de madera, mientras que la viola y el violonchelo protagonizan la melodía principal a dos voces. La indicación de este efecto está acompañada de un cambio en la cabeza de la nota y su respectiva aclaración con el texto *G. tornillo sul tasto*, cuando se debe golpear sobre el diapasón para lograr una altura aguda, o con *G. tornillo sul tiracuerdas*, cuando el golpe se realiza sobre el tiracuerdas (preferiblemente de madera) donde se obtiene una altura más grave. (Ver figura 22).

44 G. Tornillo sul tasto

Violin I

G. Tornillo sul tiracuerdas

Violin II

Viola

Cello

Figura 22. Guatavita cc.44-47  
Fuente: elaboración propia

La llegada a la sección B (c.52) con anacrusa en el que el violonchelo tiene la voz principal, busca recordar en su melodía el bordoneo de una guitarra, en el que el uso de un registro grave permite un balance entre las voces agudas que responden a su llamado. En esta sección se resalta el cambio intenso de color en el que el segundo violín evoca los rasgueos de un tiple o guitarra con los pizzicatos a cuatro notas, en este punto se le sugiere al violinista tomar el instrumento y acomodarlo en la posición de un tiplista o guitarrista, invitándolo al aprendizaje de la técnica empleada por ellos al momento de rasguear o tocar las cuerdas con las uñas, estos rasgueos se caracterizan además por ser rasgueo-apagado que se ejecuta rasgueando con las uñas de la mano derecha y apagando casi que simultáneamente con la palma de la mano la resonancia de las cuerdas, por esta razón se aconseja soltar el arco sobre las piernas para tener la mano libre. Es así como se ponen en diálogo no solamente recursos idiomáticos de las MIAC y el CCF, sino un reflejo de la puesta en escena de cada uno. Este tipo de propuestas no son nuevas y aunque están enmarcadas dentro de la música de vanguardia, tales prácticas se han observado también inmersas dentro de la música tradicional, un ejemplo de ello es la interpretación que hace el Cuarteto Q-arte de la Suite No.2 para guitarra de Gentil Montañana (Cuarteto Q-Arte, 2016), en versión de Fernando León Rengifo. (Ver figura 23).

52

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Rasgueo pizz.

*mp*

*mf*

Figura 23. Guatavita cc.52-56.  
Fuente: elaboración propia.

En el c.70 con anacrusa, hay una repetición de la sección B en donde se percibe gran movimiento entre las voces, lo que refleja cierta incomodidad con la idea sonora que se venía reiterando anteriormente en donde se buscaba citar permanentemente los sonidos de las MIAC. Simultáneamente aparece un efecto de lija o chicharra en el viola, característico del tango de Piazzolla y que provoca cierta tensión en la textura, este efecto se logra con el arco cuando con la parte baja de las cerdas se rosa el hilo de seda de la tercera cuerda que la recubre con una presión especial, justo detrás del puente del instrumento. Por su parte el violín 2 sostiene algunas notas en dobles cuerdas que complementan la armonía. Esta vez se busca que el cuarteto enriquezca finalmente desde su sonoridad la melodía del bambuco, desembocando en el c.79 en un gran tutti que favorece la estabilidad y sonido homogéneo del formato para facilitar la modulación (c.87) donde inicia la sección C. (Ver figura 24).

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 75 to 80. The Violin I part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II part also uses a treble clef. The Viola part uses an alto clef, and the Cello part uses a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'mf' (mezzo-forte) and 'ff' (fortissimo). Performance markings such as accents (^) and slurs are used throughout the score.

Figura 24. Guatavita cc.75-80.  
Fuente: elaboración propia.

Al comienzo de la sección C se destaca el registro grave del cuarteto que genera una sensación de liviandad y permite al instrumentista de la cuerda frotada encontrar con mayor comodidad un color más oscuro en su interpretación. El comienzo de esta sección busca que el bambuco se vuelva menos rítmico y más tranquilo, lo que permitirá cierta flexibilidad al momento de modificar la intención de la melodía y la dirección del fraseo hacia otros aires.

Es interesante destacar los armónicos artificiales entre los (cc.96-102) entre el violín 2 y la viola, que generan una sensación rítmica de estar en 3/4 y 6/8 en relación con las tres negras que marca el violonchelo. Hay pues, una variación de la intención anterior, su función más que acompañar da variedad a esta sección procurando no repetir la orquestación y buscando acompañar muy sutilmente la melodía del primer violín. El uso de recursos como estos, es producto de factores como el análisis del cuarteto 5 de Villalobos, (entre los cc. 22-25 del primer movimiento) donde el compositor utiliza armónicos artificiales para darle un color dulce al primer violín, como si estuviese imitando un silbido; también desde el acercamiento como violinista a piezas como Czardas de Vittorio Monti que utiliza estos recursos en su modulación, y además es el resultado de escuchar el trabajo discográfico del violinista venezolano Alexis Cárdenas, quien utiliza este elemento muy a menudo en sus improvisaciones, no es coincidencia que se evoque un aire de joropo cuando se ve al violonchelo tocando 3 negras por compás. (Ver figura 25).

Figura 25. Guatavita cc.95-100  
Fuente: elaboración propia.

En el marco del diálogo entre la sonoridad estilística de las MIAC en relación a la manera en que el CCF también impacta y enriquece la sonoridad de estas, veremos fragmentos como el del c. 103 que utiliza una textura muy colorística y recurrente derivada del análisis del cuarteto en Fa de Ravel, allí el violonchelo aborda la melodía en un registro agudo, acompañado por los violines, quienes proponen un trino sincronizado basado en terceras, al mismo tiempo que la viola acompaña con algunas dobles cuerdas, permitiendo resaltar la melodía del violonchelo hasta entregarla de nuevo al violín 1, este tipo de texturas permite variedad en el arreglo cuidando así que la distribución de las voces sea equitativa y que predomine, que haya un balance en el nivel de dificultad del CCF.

En el c.119 de la sección C se da un intercambio rítmico inusual que presenta una conversación sustancial con algunos aires isleños y caribeños, en donde predominan sonoridades y ritmos característicos del son cubano, el calipso y un poco del porro, por tal motivo se da un cambio de compás a 2/2 para modificar el ritmo en el fraseo de la melodía principal a cargo del violín 1. Esta decisión de poner a conversar elementos que no tienen aparentemente nada que ver con nuestro diálogo entre MIAC y CCF tiene la intención de acercar al oyente a otros aires tanto del país como de Latinoamérica, buscando con ello una mirada más holística e inclusiva de la riqueza cultural y

diversidad étnica con la que contamos, así mismo recordar que hay un puente o ventana de acceso entre contextos distantes que nos invita y sugiere al oyente a dar una mirada menos etnocéntrica de un género como lo es el bambuco, despertando así el interés por otras músicas.

Entre los cc.119-124 se podrá observar como el motivo melódico del bambuco cambia de rítmica y es el elemento que dirige las propuestas tímbricas del cuarteto de cuerdas, este se adapta con fluidez a los recursos poco idiomáticos propuestos para instrumentos como el violín 2, pero que encuentran una justificación para estar a favor de la música desafiando sus técnicas de ejecución.

La exploración del violín 2 como instrumento armónico, en el que el uso de rasgueos vuelve a tener protagonismo, evoca esta vez, no la sonoridad de un tiple ni guitarra, sino la de un ukulele. Por otra parte, el pizzicato del primer violín esta vez no se relaciona con la sonoridad de una bandola, sino de una mandolina, y se busca que el instrumentista ejecute el instrumento de tal manera que lo hiciera un mandolinista. (Ver figura 26).

Calipso, son y porro ♩ - 88

Violin I  
119 pizz.

Violin II  
pizz.  
mp

Viola  
p

Cello  
pizz.

Figura 26. Guatavita cc.119-124  
Fuente: elaboración propia

En el c.143 se regresa de nuevo al patrón rítmico tradicional del bambuco tras haber concluido la sección C, se retorna a la sección A de nuevo citando sonido de la guitarra en las MIAC la cual tuvo el rol durante mucho tiempo por acompañar rítmicamente la melodía que hacían las bandolas y no tener una voz independiente. El violonchelo es pues quién de otra forma en el c.151 con su melodía, alude al momento en que se rompe ese esquema, con el surgimiento de algunos tríos andinos que comienzan a involucrar propuestas más académicas y a darle un tratamiento distinto a las voces de su formato.

En cuanto al acompañamiento de los violines al violonchelo (cc.152-155) con acordes disminuidos y aumentados, se refleja la influencia de compositores como León Cardona, quien incorporó otras armonías tomadas del jazz en sus arreglos y composiciones de las MIAC y seguido a esto quise citar nuevamente la sonoridad de un bambuco caucano imitando el bombo con efectos propuestos al inicio de la obra, allí se presentan metafóricamente las tensiones y choques entre tradición y academia que se dieron por entonces entre los partidarios de conservar la sonoridad de los formatos típicos (tradición) y los músicos que se comenzaron a vincular a academias, conservatorios y a fusionar elementos de otras músicas extranjeras como el jazz, el bossa nova o música clásica.

Concluidas las variaciones de la sección A cc.151-166, se incorporan de nuevo elementos del CCF a la sección B del bambuco c.167, la cual es repetida en la versión de referencia por tercera vez, aquí quise proponer un dúo de carácter virtuoso entre el violín 2 y la viola, quienes desarrollan un contrapunto imitativo con variaciones. (Ver figura 27).

The image shows a musical score for measures 167-171 of the piece 'Guatavita'. The score is arranged for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I and Cello have rests throughout the measures. Violin II and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents. The Viola part starts with a forte (f) dynamic and includes an 'arco' marking. The score is written in treble clef for Violin II and Viola, and bass clef for Cello. The key signature has one sharp (F#).

Figura 27. Guatavita cc.167-171  
Fuente: elaboración propia.

Se puede apreciar cómo la sonoridad idiomática que identifica al CCF continúa buscando un espacio de protagonismo en la pieza, como es el caso del cambio de compás a 4/4 en el c.184 en el que se aprovecha el regreso a la modulación de la sección C destacando el color sonoro del violonchelo en su registro intermedio y agudo. Allí, es él quien dirige esta vez la dirección de la frase. Este cambio de intención libera la sonoridad y expresividad del cuarteto en la que el

violonchelo insinúa la melodía principal a la que le otorga variedad en diálogo con el violín 1 el cual se encuentra en un registro muy agudo para darle un color cristalino y sutil. La expectativa de esta sección no se termina de desarrollar hasta que tras la cadencia del primer violín en el c.192-194 entra un nuevo aire de vals entre los cc.195-201 donde se busca terminar de desarrollar el clímax de la obra. (Ver figuras 28 y 29)

Moderato (♩ = c. 100)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mp*

*mf*

Figura 28. Guatavita cc.184-188  
Fuente: elaboración propia.

Allegro: ♩ = 160

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf*

*mp*

*mf*

pizz.

pizz.

pizz.

Figura 29. Guatavita cc.192-198  
Fuente: elaboración propia.

Finalmente se recupera la métrica original del bambuco en el c.202 para concluir la sección C y como cierre contundente de la pieza se puede apreciar un elemento agregado a la estructura formal

de la obra como lo es la coda que, entre otras cosas, despliega una progresión cromática de acordes de séptima en un crescendo gradual para finalizar por completo en el c.235.

### ***Proceso de montaje y algunas sugerencias para la interpretación***

El día jueves 7 de abril de 2022 realicé una invitación a tres músicos profesionales, docentes que interpretan instrumentos de cuerda frotada a un primer ensayo en donde se trabajó a primera vista el arreglo del bambuco Guatavita de Francisco Cristancho. Los integrantes que asistieron a tal invitación fueron: Juan Miguel Echevarría, en primer violín, Juan Fernando Betancourt, en violonchelo y yo en el segundo violín. Lamentablemente a este primer encuentro no pudo llegar el violista por inconvenientes de movilidad. Este primer ensayo se realizó en el auditorio del Palacio de la cultura Ricardo Rendón Bravo en el municipio de Rionegro, donde nos facilitaron un espacio silencioso para trabajar la lectura de esta pieza.

La metodología del ensayo consistió en primer lugar en hacer una contextualización del bambuco y las búsquedas que como arreglista tuve en esta, hice énfasis en declarar el diálogo entre MIAC y CCF que se busca en el arreglo, y el interés por evocar una sonoridad estilística, la cual justifica el uso de melodías, armonías, forma, evocación de una instrumentación relacionada, texturas como algunos efectos y golpes de arco propuestos para la ejecución. En segundo lugar, la lectura musical general del bambuco permitió conocernos musicalmente y reflexionar sobre la apreciación de la obra, nuestras experiencias previas y el conocimiento de cuestiones técnicas que permitían dinamizar la obra tales como el dominio de la síncopa en el bambuco, la división del pulso, la relación entre las voces del cuarteto, el manejo del color sonoro, la acomodación de los *tempi* para realizar un cambio específico en la técnica de ejecución, entre otras cuestiones relacionadas con las posibilidades idiomáticas del cuarteto. En tercer lugar, el estudio por secciones y la actitud de los participantes permitió un ambiente agradable en el que toda sugerencia y aporte era significativo y puesto a prueba por el conjunto.

Resalto el aporte de Juan Miguel Hechavarría cuando se refiere a una búsqueda de colores en los violines en especial cuando se acompaña al violonchelo en el 4/4 del c.184, en donde recomienda exagerar el uso de las yemas de los dedos de la mano izquierda al pulsar las cuerdas, así mismo, pasar el arco cerca al diapasón de los violines (*sul tasto*) y darle dirección a las notas que acompañan la melodía principal del violonchelo, estos son recursos idiomáticos a tener en cuenta

no solo en este arreglo sino en los demás arreglos que integran la producción musical de este proyecto.

En algunos momentos los participantes nos deteníamos a resolver algunos pasajes, concebir afinación juntos y a hacernos preguntas en relación al concepto que teníamos de ciertos golpes de arco como los tipos de staccato escritos en el arreglo, dialogando acerca de formas de abordar cada uno y concluyendo en ejecutarlo a partir de las búsquedas musicales del arreglista y aprovechando de forma muy productiva los aportes y sugerencias de los integrantes. Es importante resaltar que, tras haber hecho este primer ensayo con score en mano, decidí modificar algunas articulaciones en la sección C. El caso de los cambios de aires en los que se pide tocar pizzicatos en los violines y acto seguido cambiar inmediatamente de postura o la posición del instrumento, para imitar técnicas de los instrumentos típicos de las MIAC se tornaba muy complejo y agitado para los músicos y no permitía realizar de manera efectiva la interpretación del arreglo, por esta razón decidí añadir cesuras que permitieran dar tiempo al instrumentista para abordar los cambios de una forma más cómoda.

Otro aprendizaje significativo es tener precaución en el balance del sonido justo en el c.119 en donde aparece un cambio de aire cuando el violín 2 acompaña con acordes al primer violín quién lleva la melodía a una sola voz. Allí, si se toca con demasiada fuerza se opaca la melodía principal. Respecto a los rasgueos que utiliza el violín 2 en los compases en los que trata de imitar a un tiple, se recomienda ubicar la mano cerca al diapasón, en la mitad de las cuerdas, para obtener un sonido balanceado y más oscuro.

Finalmente, algunas recomendaciones que mejoran la eficacia del montaje son fundamentalmente un buen ambiente de estudio entre los instrumentistas, la integración, puntualidad, estudio personal de la obra. Cabe aclarar que la ausencia de un integrante en el ensayo de cuarteto, ralentiza el tiempo de montaje y dificultará el desarrollo del ensamble, en especial cuando no hay una continuidad en los hábitos de estudio. Resulta necesario que cada integrante del cuarteto disponga de tiempo personal para estudiar diversos elementos que favorecen a la calidad del montaje, para abordar las dificultades técnicas comunes en todo instrumento de cuerda frotada como son los cambios de posición, digitaciones, afinación, emisión del sonido, comunicación visual, entre otros.

### **2.3 Azucena: Danza (s.f) de Diógenes Chávez Pinzón.**

### **2.3.1 Reseña biográfica del compositor.**

Diógenes Chávez Pinzón (1890-1961) Nació en Gachalá, provincia de Guavio Cundinamarca y muere en Fontibón donde vivió sus últimos días. Monroy (2010) señala que Diógenes tocaba la guitarra y que además “realizó estudios de secundaria y universidad (odontología) en Bogotá.” (p.234). Estudió en la Academia Nacional hacia el año 1909 que pasa a ser después el Conservatorio Nacional en el que recibe una beca para estudiar violín. Perteneció a la orquesta fundada por Guillermo Uribe Holguín y fue docente de este instrumento en esta agrupación durante un largo tiempo. Zapata Cuéncar (1962) añade que

(...) con algunos de los profesores del Conservatorio, así como algunos de los más aventajados discípulos tomaron parte en una Orquesta que se llamó "UNION MUSICAL", encargada de amenizar todos los acontecimientos artísticos que se llevaban a cabo en el Teatro Colón y en el Teatro Municipal (...) (p.142)

Algunas de las obras más conocidas de Chávez que menciona Zapata (1962) en su libro son:

(...) "TEMORES", canción bambuco; "TARDES DE INVIERNO", canción bambuco; "SOÑE CONTIGO", pasillo para orquesta; "AZUCENA", danza; "QUEJA DE AMOR", canción danza; "L,OMBRA", canción danza; "INOLVIDABLE", gavota, "SARA INES", gavota; "TRISTE RECUERDO", valse lento; "PASO DE VENCEDORES", marcha militar; "LOS TENORIOS" one step "ESTRELLITA FUGAZ", capricho habanero. (p.142)

Podríamos agregar también algunas obras que se pueden encontrar actualmente en YouTube, interpretadas en gran parte por la Orquesta Internacional, diferentes estudiantinas y algunos cantantes, como son: Por qué no me Amas (Fox Trot), Dora (Danza) (1923), Temores (Bambuco), Sarita (Pasillo), Bogotanita (Tango), Rondalla (Marcha), Alma de Artista (Danza) y Los Aviadores (Pasodoble).

### **2.3.2 Información general de la versión de referencia.**

Tabla 4. *Información general de Azucena - danza*

<b>Obra</b>	<b>Azucena</b>
-------------	----------------

<b>Género musical</b>	Danza
<b>Tonalidad</b>	Si bemol con modulación a la bemol en su sección C.
<b>Estructura formal.</b>	A – B – C – C’
<b>Instrumentación</b>	Bandolas, violín, tiples, guitarras y contrabajo.
<b>Año aproximado de grabación</b>	1965
<b>Duración Aproximada</b>	3:08

La versión de referencia de esta danza la encontré en un álbum de música del conjunto Granadino llamado Meridiano Bogotá en el que aparece el nombre completo de la agrupación; *Conjunto Granadino de Hernando Velandia*, grabado en el 1965 al parecer por Sonolux. La versión se puede encontrar en el sitio web de YouTube en el enlace [https://www.youtube.com/watch?v=qaXxdSz\\_Uss&t=66s](https://www.youtube.com/watch?v=qaXxdSz_Uss&t=66s). Sin embargo, es curioso que en la versión subida a la plataforma no se escuchen bien las bandolas y mientras que la que uso como referencia, la del álbum, si se pueden escuchar con claridad.

Tabla 5. *Estructura formal de la versión de referencia de Azucena - danza:*

A(x2)		B (x2)		C		C’	
Subsección 1	Subsección 2	Subsección 1	Subsección 2	Subsección 1	Subsección 2	Subsección 1	Subsección 2
cc.1-8	cc.9-16	cc.17-24	cc.25-32	cc.33-41	cc.42-49	cc.50-58	cc.59-66

### 2.3.3 Anotaciones generales sobre el arreglo.

La selección de esta obra parte en primer lugar de la búsqueda por poner en diálogo otros géneros menos frecuentes en la música tradicional andina colombiana con las posibilidades idiomáticas del CCF además de la necesidad de identificar más elementos clave en el desarrollo de una sonoridad estilística característica en cada uno de los arreglos propuestos.

En segundo lugar, escogí esta danza porque fue una de las primeras piezas que interpreté en el formato de estudiantina, considerando que esta, contiene melodías bastante típicas de la música andina colombiana que han forjado un imaginario del estilo y sonido que caracteriza las MIAC.

Respecto al proceso en la elaboración del arreglo se parte de realizar una transcripción de la melodía principal, ya que se carecía de la partitura original, y se escoge una versión del El Conjunto Granadino, que data del año 1965. Tanto en este arreglo como en los demás se procura dominar la melodía principal de la obra con su respectivo acompañamiento armónico en el teclado electrónico. En este arreglo decido conservar esta melodía y modificar la armonía esporádicamente, para darle variedad, en una primera ocasión se pensó armonizar con acordes alterados, disminuidos y aumentados, propuesta que terminó por tornarse demasiado invasiva y pesada, y se decide mucho después optar por armonías más orgánicas y con menos tensión.

En cuanto al desarrollo del arreglo es importante declarar que atravesé varios momentos de incertidumbre e insatisfacción, debido a que me faltaba más convicción en la propuesta creativa que quería sugerir, algunas razones de esto son, en primer lugar, el proceso de abordaje de una obra de profundo carácter tradicional como esta y la versión fonográfica que tenía interiorizada me generó mucha resistencia en la selección de los recursos para el arreglo; en segundo lugar, las repeticiones y el ritmo lento de la versión original, sentía que no se prestaba para expresarme armónicamente con la facilidad que lo hacía en el aire de bambuco o pasillo; y en tercer lugar, mis prejuicios respecto a conservar e imitar la sonoridad tradicional me llegaron a condicionar mucho al comienzo, por lo que decidí posponer e interrumpir el proceso de elaboración y retomarlo mucho después, tras reflexionar sobre aquella situación.

Respecto al punto de vista de la estructura formal (A – B – C) que, a propósito, repetía en diferentes ocasiones, me encontré con algunas ventajas y desventajas en cuanto al deseo por la aplicación de armonías densas que luego descarté, optando por quedarme con un estilo más acorde a la versión, reservando un poco el uso de efectos percutivos y otras técnicas de ejecución que fueron propuestas en otras piezas y siendo muy cuidadoso de las contramelodías que agregaba.

Por otro lado, el proceso de adquirir la conciencia de elementos básicos en la elaboración del arreglo, que implican tocar la melodía de la obra en el teclado, el violín, la guitarra y cantarla acompañándome de estos instrumentos, no bastaban para alcanzar un dominio completo de la obra, y en cambio, el hecho de conocer su estructura formal, sus secciones, su instrumentación básica y los procesos internos, fue lo que me permitió imaginar y reelaborar mi propuesta logrando una intención que contrastara y a la vez encajara en el lenguaje del CCF posibilitando el diálogo con la sonoridad de un conjunto típico de cuerdas tradicionales como el Conjunto Granadino.

### 2.3.4 Análisis descriptivo del arreglo

Tabla 6. Estructura formal de Azucena - danza

Intro	A		B		C	
cc.1-10	Subsección 1 cc.11-19 y del cc.27- 34 con variaciones.	Subsección 2 cc.20-26 y del cc.35-42	Subsección 1 cc.43-50 y del cc.59- 66 con variaciones.	Subsección 2 cc.51-58 y del cc.67- 74 con variaciones	Subsección 1 cc.75-83 y del cc.92-100 con variaciones	Subsección 2 cc.84-91 y del 101- 108 con variaciones

Coda
cc.109-119

Inicialmente, es importante mencionar que para la creación de este arreglo me basé en la forma tripartita propuesta en la versión de referencia del Conjunto Granadino a la que añado una introducción inspirada en el impulso del primer inciso del motivo principal de la sección A. Por otra parte, la melodía inicial del violín 2 fue realizada a partir de una búsqueda e improvisación en mi violín y la respuesta del violín 1 en el teclado. Se puede notar allí el uso frecuente de apoyaturas dentro de grupos de semicorcheas que predominarán también en las demás secciones de la danza. Hay también el uso de una armonía muy liviana que trata de invitar al oyente a contemplar la

sonoridad del cuarteto y sus posibilidades melódicas, nótese cómo el violonchelo marca el bajo del ritmo de danza con un pizzicato que busca hacer alusión al bajo de una guitarra, seguido por el violín 1 y la viola cc.2-5 con sus dobles cuerdas. (Ver figura 10)

Figura 30. Azucena cc.1-8  
Fuente: elaboración propia.

En el c. 11 se da comienzo a la sección A, conservando la melodía original escuchada en la versión de referencia, y mi objetivo allí es la de presentar la identidad de la sección A con su ritmo original, proponiendo muy sutilmente algunas séptimas mayores en su armonía que brindan una sonoridad un poco más moderna. Además, trato de poner en diálogo las voces del violín 2 y la viola con algunos arpeggios que pasan inadvertidos y que se interpretarán con una articulación de staccato que busca imitar el pizzicato en una bandola. (Ver figura 11)

Figura 31. Azucena cc.11-17  
Fuente: elaboración propia.

Seguidamente, se da en el c.19 la repetición de esta primera parte utilizando por un momento un procedimiento imitativo a manera de secuencia entre la viola y el violonchelo que es acompañado por la contramelodía del violín 1 en un pizzicato que reitera la sonoridad de las bandolas oídas en la versión de referencia. Se podrá observar que el violín 2 trata de conservar el patrón rítmico que desempeñaba el violonchelo anteriormente. (Ver figura 32)

The image shows a musical score for measures 19-22 of the piece 'Azucena'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. Measure 19 is marked with a dynamic of *mf*. In measure 20, Violin I switches to *pizz.* (pizzicato) and *mf*, while Violin II switches to *arco* (arco) and *mp*. The Viola and Cello parts continue with *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 32. Azucena cc.19-22  
Fuente: elaboración propia

Después de la repetición de la sección A en el c.27 en la que se mantiene una orquestación similar, a excepción de los instrumentos acompañantes quienes ejecutan un pizzicato y algunas notas adicionales en el violonchelo para interactuar más, se abre paso a la sección B en el c.43. El inicio de esta sección tiene como objetivo generar un contraste entre la sonoridad de un conjunto de cuerdas tradicionales y la sonoridad de un CCF, por esta razón se observa a la viola y el violonchelo respaldando con un acompañamiento que conserva el patrón rítmico de la danza con algunos pizzicatos, mientras el violín 2 se hace cargo de la melodía y el violín 1 juega con los contratiempos en los cc.45-46, ver figura 13 cc.43-49. A continuación, en el c.48 estos toman de nuevo el arco, el violonchelo entra en el fa grave del acorde menor con novena, provocando el cambio de sonoridad deseado. (Ver figura 33)



1 y el violín 2 que varían el patrón rítmico de la danza y que están inspiradas en el tema de la sección B. (Ver figura 35)

The musical score for Figure 35 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score begins at measure 63. Violin I starts with a pizzicato (pizz.) chord, then switches to arco (arco) playing a rhythmic pattern of eighth notes. Violin II also starts with a pizzicato chord, then switches to arco playing a similar rhythmic pattern. Viola and Cello both play arco parts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The dynamics for Violin I change from mp to f in the final measure. The Viola and Cello parts end with a pizzicato chord in the final measure.

Figura 35. Azucena cc.63-67  
Fuente: elaboración propia.

Entre los cc.68-74 se da también un cambio significativo en el color sonoro del cuarteto de cuerdas, la influencia de algunas texturas que guardan relación con los cc.23-25 del tercer movimiento del cuarteto No. 5 de Villa-Lobos y con otro referente aunque utilizado en menor medida en este trabajo, como el primer movimiento del *Cuarteto No.2* de Alexander Borodín (Ver Figura 19.) en donde utiliza algunos acordes sincopados en el acompañamiento de la melodía, esta propuesta rítmica le da un carácter de sutileza a la armonía, que favorece la conclusión de la sección B (Ver figura 36)

Figura 36. Azucena cc.68-73  
Fuente: elaboración propia.

La sección C entra acompañada por los arpeggios del violín 2 y los pizzicatos del violonchelo que buscan imitar el juego de bajos de una guitarra, haciendo nuevamente alusión a la sonoridad del conjunto típico. Esto se produce para acompañar a la viola y al violín quienes buscan imitar la flauta que integra la instrumentación utilizada en la versión de referencia, a través de un recurso como el *sul tasto* que consiste pasar el arco cerca al diapason del instrumento para generar un color menos brillante que persigue imitar el sonido de esta. (Ver figura 37)

Figura 37. Azucena cc.75-79  
Fuente: elaboración propia.

Una de las variaciones implementadas para descansar de la polifonía del cuarteto y de la melodía obstinada de la sección B, se da en el c.84 donde se puede apreciar un dúo de violines que busca dar un espacio además de reposo en la armonía. (Ver figura 38)

The musical score for Figure 38 shows measures 84-87. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. Violin I plays a tremolo pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *mp* and marked *cresc.* Violin II plays a melodic line with a dynamic of *mp*, marked *arco*, and also marked *cresc.* The Viola and Cello parts are marked with a dash, indicating they are silent.

Figura 38. Azucena cc.84-87  
Fuente: elaboración propia.

En el c.92 se conserva también la repetición de la sección C en donde se realiza un cambio de tempo y se observa un trémolo en la melodía principal, en este caso el violonchelo trata de imitar un contrabajo y exagera el saltillo modificando la semicorchea por fusa para favorecer el cambio de nota al trémolo del violín 1. Por otro lado, la intención de cambiar el tempo a uno más lento, brinda la posibilidad de darle continuidad y mayor expresividad a los violines, en especial al arpeggio del segundo violín. (Ver figura 39)

The musical score for Figure 39 shows measures 92-95. The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to 60. The key signature has two flats. Violin I plays a tremolo pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. Violin II plays a melodic line with a dynamic of *mp*. The Viola and Cello parts are marked *pizz.* (pizzicato) with a dynamic of *mf*.

Figura 39. Azucena cc.92-96  
Fuente: elaboración propia.

Finalmente se irá concluyendo esta sección con la repetición de un breve dúo entre la viola y el violonchelo en el c.101, además, el *accelerando* permitirá ir alcanzando progresivamente el tempo de la danza que es retomado por el violín 1 y 2 para cerrar por completo la sección. (Ver figura 40)

The musical score for measures 101-105 of 'Azucena' features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 73. Measure 101 is marked '101' and 'accel.'. The Viola and Cello parts begin a duet in measure 101, with the Viola marked 'mp' and 'arco', and the Cello marked 'mp'. In measure 102, the Viola part is marked 'mf' and the Cello part is marked 'mf'. The Violin I and II parts enter in measure 103, with Violin I marked 'f' and Violin II marked 'mf'. The score concludes in measure 105.

Figura 40. Azucena cc.101-105  
Fuente: elaboración propia.

Finalmente se añade una coda que guarda relación con la introducción propuesta al inicio del arreglo. En esta se podrá observar además del mismo tempo propuesto en la introducción, la misma melodía a cargo de la viola, solo que esta vez en tonalidad de la bemol, que se va transfiriendo de manera escalonada por cada instrumento. Los cambios armónicos llevados a cabo allí, buscan apartarse de la armonía original tratada en la versión de referencia y trascender a una progresión más jazzística en cada cambio de compás. (Ver figura 41)

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 109 to 119. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A tempo marking of quarter note = 65 is present at the beginning. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). The instruments are playing *arco* (bowed). The Violin I part starts with a rest in measure 109, then enters in measure 110. The Violin II part enters in measure 110. The Viola and Cello parts enter in measure 110. The score concludes in measure 119 with a *p* dynamic marking.

Figura 41. *Azucena* cc.109-119  
Fuente: elaboración propia.

## 2.4 Diana Triste: Vals (1930) de Luis Antonio Calvo.

### 2.4.1 Reseña biográfica del compositor

Luis Antonio Calvo (1882-1945) nació en Gambita Santander. Según Tobón (2005), Calvo inició su vida musical en Tunja como cantante en coros de algunos templos, en especial en el coro de la iglesia de los franciscanos que dirigió más tarde. Ingresó en el año de 1894 a la Banda de Boyacá en donde interpretaba los platillos, el bombo y el bombardino. Estudió violín y por el año 1897, el piano y la bandola. En 1905 el presidente Reyes decretó que todo joven que hiciera parte de las bandas del ejército en la capital del país, podría acceder a una beca para estudiar música en la Academia Nacional, por esta razón viaja a Bogotá e ingresó a la Segunda banda del Ejército en la que estuvo durante dos años sin cumplírsele tal promesa. Para esta época con 23 años, Calvo ya componía y sabía instrumentar con destreza para banda, la instrumentación de su danza *Livia* da cuenta de ello. Posteriormente apreciaría Rafael Vásquez Flórez quien le colaboró tras más de dos años en su anhelado ingreso a la Academia Nacional. Posteriormente, Calvo se incorpora a la Orquesta del Conservatorio ejecutando el violonchelo. Allí adelantó estudios de armonía y contrapunto. En 1916 con 32 años de edad contrajo lepra y es internado en el sanatorio Agua de Dios, la sociedad bogotana conmovida por este hecho hizo entrega de un piano a Luis A. Calvo que le permitió darle continuidad a su proceso compositivo.

Ospina (2012) señala que la música de Luis A. Calvo es en buena medida representativa del perfil estético que predominó en las empresas creativas de un amplio sector de los compositores

colombianos de la primera mitad del siglo XX, entre los que se destacan Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Jerónimo Velasco, Carlos Escamilla, Alejandro Wills entre otros, que elaboraron esencialmente miniaturas musicales con rasgos especialmente nacionalistas.

Por su parte, la obra musical de Calvo está integrada por alrededor de 258 obras entre las que destacan piezas de carácter religioso, canciones, vales, marchas, intermezzos, pasillos, danzas, bambucos, himnos, entre muchas otras. Se resalta su vínculo filial con la iglesia y la música sacra, ejemplo de ello fue la publicación de su único libro denominado *Arpa Mística*, que contiene 38 piezas y que fue financiado por la comunidad salesiana, lamentablemente no tuvo suficiente difusión en comparación con otras canciones que sí se volvieron populares (Ospina, 2012).

Entre sus obras más reconocidas se pueden encontrar Los Intermezzos 1 y 2, 4, Adiós a Bogotá (danza), Malvaloca (danza), Entusiasmo (pasillo), Blanquita (pasillo), La Estrella del Caribe (danza) Madeja de Luna (danza), Diana triste (vals) y muchas otras que hacen alusión a nombres de mujeres que, entre otras cosas, eran amigas, novias o simplemente seguidoras y pretendientes del compositor, ellas son: Anita, Cecilia, Blanca, Blanquita, Betty, María Elena, Consuelito, Teresita, Carmiña, Emilia II, Emmita, Margarita, Aminta, Ruth, Clarita, Diana Triste, Mariela, Carmencita, Mi bella Rosario, y Rosarillo.

#### 2.4.2 Información general de la versión de referencia.

Tabla 7. Información general de Diana Triste – vals

<b>Obra</b>	Diana Triste
<b>Género musical</b>	Vals
<b>Tonalidad</b>	Si menor con modulación a si mayor en su sección C.
<b>Estructura formal</b>	A – B – C – C'
<b>Intérprete</b>	Harold Martina
<b>Instrumentación</b>	Piano
<b>Año de grabación</b>	1995

<b>Duración Aproximada</b>	4:27
----------------------------	------

Según algunas descripciones que aparecen en el audio de YouTube que se encuentran en el siguiente hipervínculo <https://www.youtube.com/watch?v=XbYRmSuFCA4>, la obra *Diana Triste* se grabó por el pianista Harold Martina en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá en septiembre de 1995. En el audio se puede escuchar con claridad el vals con una interpretación que le concede un valor especial a la pieza.

Además de la versión de grabación me basé en una partitura que logré encontrar en la página web Musecore <https://musescore.com/user/5732991/scores/1400611> que ayudó a orientarme y contextualizarme. Sin embargo, aquella transcripción me generó algunas dudas debido a que encontré varias notas de la melodía que no concordaban con la versión grabada por Harol Martina, por lo que decidí corregirlas en relación a la versión de referencia y a partir de allí tomar la melodía original.

Tabla 8. *Estructura formal de la versión de referencia de Diana Triste - vals*

A		B (x2)			C (x2)	
Subsección 1 cc.1-9	Subsección 2 cc.10-17	Subsección 1 cc.18-25	Subsección 2 cc.26-37	Subsección 3 cc.38-45	Subsección 1 cc.47-54	Subsección 2 cc.55-70)

### **2.4.3 Anotaciones generales sobre el arreglo.**

La selección de esta pieza surge tomando conciencia sobre la importancia de resaltar otros formatos o manifestaciones instrumentales de las MIAC, además de los conjuntos y agrupaciones típicas de cuerdas pulsadas a las que se ha hecho alusión en la mayoría de arreglos. Me refiero a las obras para piano en las que Luis Antonio Calvo plasmó muchos de los géneros más representativos de su época.

En cuanto al título de este Vals que lleva por nombre Diana Triste, Ospina (2012) informa que la obra:

Fue publicada en Mundo al Día el 20 de diciembre de 1930. Es una de las piezas más sentimentales y expresivas de Calvo, y en opinión de E. A. Duque, la única de sus piezas que se puede caracterizar como "descriptiva". Por tanto, es una de aquella pieza de las que lamento mucho no haber obtenido mayor información sobre su contexto de producción. Sin embargo, en el ACM [Archivo Casa Museo Luis Antonio Calvo] se conserva la foto de una "Diana", probablemente una amiga o admiradora de Calvo, que como era común le enviaban sus fotografías al compositor. Por la expresión en el rostro de la mujer en la fotografía, es casi inevitable relacionarla con el sentido vals. (p.264)

Respecto al proceso creativo inicial de la obra se tuvo como referente la transcripción de una partitura digital para piano transcrita al parecer para el periódico Mundo al Día en la que no aparece el nombre del transcriptor, sin embargo, observé algunas notas musicales al parecer incorrectas que no guardaban relación con la versión de referencia interpretada por Harold Martina y decidí corregirlas en relación a esta última. A continuación, trasladé aquella música adaptándola a los registros propios de cada instrumento del CCF para elaborar una primera maqueta.

En este arreglo se conservan varios elementos de la obra original de referencia, entre los que se pueden observar rasgos del estilo pianístico de Calvo y progresiones armónicas que identifican al compositor adaptadas al CCF. Por otro lado, desde mi propuesta como arreglista se observa el CCF al servicio de la obra para piano del compositor. Al respecto se suelen utilizar algunas progresiones tomadas del jazz, pero con más interés por el diálogo melódico entre los instrumentos del CCF, tratando de no intervenir demasiado en el estilo planteado por el compositor. Se puede observar la conservación de elementos de manera textual en la sección C, donde Calvo propone una textura bastante coral que contiene una riqueza armónica dentro de su estilo, la cual me aportó interesantes recursos que fueron plasmados en la orquestación de algunas subsecciones de la sección B, en principio inconscientemente.

Algunas experiencias que también surgieron en el proceso de elaboración del arreglo fueron algunos ejercicios en los que decidí ejecutar la melodía principal de la obra en el piano, y tratar de leer la transcripción, tratando de vivenciarla e interiorizarla para explorar y apropiarse recursos dentro de un esquema más organizado. Esto me brindó algunas herramientas como el desarrollo

de contrapuntos, melodías alternas, sustitución de acordes, entre otras, que posteriormente permitieran poner en diálogo las MIAC con el CCF.

Por otra parte, es bueno mencionar que la estructura armónica original de Calvo es bastante recursiva y de mucha calidad, la búsqueda que como arreglista pude hacer aquí resultó interesante debido a la resistencia que nuevamente surgió por intervenir obras de carácter tradicional como esta, que luego desembocó en un estancamiento del arreglo. Tras haberse quedado el arreglo en un estado estático debido a que la versión original para piano parecía proponer una estructura armónica y melódica muy elaborada y firme, que al parecer no aceptaba ninguna propuesta de renovación y tras agotar herramientas como utilizar el teclado para proponer ideas nuevas o modificar acordes, solo surgían ideas en torno a contrapuntos y arpeggios sobre la misma armonía propuesta por el compositor.

Tomo entonces la decisión de realizar otros ejercicios que me proporcionaran más recursos, como alternar entre el uso de instrumentos de mi paleta de herramientas, no solamente el teclado que entre otras cosas permitió trabajar enlaces y otras texturas, sino también el uso de la guitarra acompañante e instrumento principal, herramienta que me permitía tararear la melodía principal mientras identificaba acordes con armonía agregada, y me posibilitaba sentir la obra desde un punto de vista distinto. Este tipo de decisiones parecían generar otras ideas, fluidez y facilidad en el entendimiento de la obra. Seguidamente se deja reposar la obra durante un largo tiempo y tras imaginar otras alternativas para intervenir el arreglo, quise ejecutar la melodía principal de la obra alternando improvisaciones constantes entre el violín y el teclado que me permitieron expresar melodías improvisadas para construir la introducción que luego fue un motor de motivación para abordar a Diana Triste desde un punto de vista diferente. Finalmente pude enfocarme para darme cuenta que no valía la pena hacer cambios drásticos en la obra original y más bien opté por mediar entre las posibilidades idiomáticas del CCF con la sonoridad del piano.

#### ***2.4.4 Análisis descriptivo del arreglo***

Tabla 9. *Estructura formal de Diana Triste – vals*

Introducción	A	B
--------------	---	---

cc.1-10	Subsección 1 cc.11-19	Subsección 2 20-27	Subsección	Subsección	Subsección
C					
Subsección 1 cc.84-91 y repite en los cc.103-111 con variaciones.		Subsección 2 cc.92-10 y repite en los cc.112-121			

Este arreglo del vals *Diana Triste* inicia proponiendo una introducción en un *tempo* moderado, que toma prestada la tonalidad de si mayor de la última sección buscando generar contraste con el comienzo de la sección A que inicia en la tonalidad paralela de si menor. La melodía propuesta por el violín 1 busca presentar la voz de cada instrumento del CCF con un recurso utilizado anteriormente en los otros arreglos en los que las voces empiezan a dialogar entre sí tratando de respetar la presencia de cada una hasta llegar a un arpeggio de piano, que se forma en la entrada escalonada de cada instrumento entre los cc.9-10. (Ver figura 42)

Figura 42. *Diana triste: cc.1-10*  
Fuente: elaboración propia.

El comienzo de la sección A en el c.11 en el que se toma el *tempo* sugerido en la versión de referencia, hace alusión a la sonoridad del piano, buscando por medio de la técnica del pizzicato evocar el acompañamiento del mismo, que es ejecutado por el violonchelo, la viola y el violín 2. Más adelante, a partir del c.15 se podrá observar el cambio de técnica a *arco* buscando recordar la

sonoridad del CCF que coincide con los esquemas rítmicos típicos de un pasillo, género que guarda relación con el vals. (Ver figura 43)

Violin I *mf*

Violin II *pizz.* *mp* arco

Viola *pizz.* *mp* arco

Cello *pizz.* *mp* arco

$\text{♩} = 90$

Figura 43. *Diana triste: cc.11-16*  
Fuente: elaboración propia.

En la segunda subsección de esta sección A, la melodía es entregada a la viola tras su paso momentáneo por el violín 2 entre los c.19-20. Dada la necesidad de darle más protagonismo a esta, se acude a una superposición de voces que implica bajar el registro de los violines quienes acompañan con algunas notas del acorde de si suspendido. (Ver figura 44)

Violin I arco *p*

Violin II *mf* *p*

Viola arco *mf*

Cello *p*

Figura 44. *Diana triste: cc.19-22*  
Fuente: elaboración propia.

La sección B por su parte que inicia en el c.28 con anacrusa, evoca una sonoridad de estudiantina, debido a los pizzicatos de los violines quienes utilizan la misma conducción de voces que en la obra original de Calvo, y simultáneamente a esto se observa a la viola haciendo alusión a un tiple,

haciendo uso de rasgueos a triples cuerdas en pizzicato, que responden al bajo del violonchelo, quién representa un papel del bajo en la guitarra acompañante. (Ver figura 45)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

27

pizz.

arco

*mf*

*mf*

pizz.

pizz.

Figura 45. *Diana triste: cc.27-31*  
Fuente: elaboración propia.

Es importante destacar el tejido melódico logrado entre las voces y la rearmonización propuesta para acompañar al primer violín en el c.32, justo antes de la llegada a la tensión que se da en el calderón en el que se encuentran los cuatro instrumentos. Más adelante tras la conclusión de la primera subsección, se puede apreciar la transferencia de la melodía del violín 1 al violonchelo en el c.36, donde se decide conservar los enlaces armónicos propuestos por Calvo en las voces superiores del CCF. (Ver figura 46)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

36

*p*

*p*

*p*

*mf*

Figura 46. *Diana triste: cc.36-39*

Fuente: elaboración propia.

A continuación, entre los cc.42-45 se podrá apreciar nuevamente un entretrejado en las voces que acompañan la melodía, influencia directa del primer movimiento del cuarteto en fa de Ravel, (cc.6-8) en el que suele aplicar este tipo de texturas, donde el espaciamiento entre las voces interiores se reduce un poco para empastar acordes con un color más oscuro. (Ver figura 47)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello, covering measures 40 to 44. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written in a system with four staves. Violin I starts at measure 40 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a melodic line. Violin II starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic. Viola starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic. Cello starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing pizzicato (*pizz.*) until measure 43, then arco. Dynamics include *mp*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The score shows a complex texture with overlapping lines and dynamic markings.

Figura 47. *Diana triste: cc.40-44*  
Fuente: elaboración propia.

Como dijimos en un principio el diálogo entre la obra para piano de Calvo y el cuarteto como entidad sonora se va alternando con los elementos y recursos propuestos por mí. Un ejemplo de este se da entre los cc.48-51, en el que se observa un breve dúo entre el violonchelo y el violín que luego concluirá con el enlace armónico elaborado por el compositor en su obra para piano. (Ver figura 48)

Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Cello

47

*f* *p* *cresc.* *mf*

*f* *cresc.* *mf*

*f* *mf*

*f* *p* *cresc.* *mf*

Figura 48. *Diana triste: cc.47-51*  
 Fuente: elaboración propia.

La sección B se repite como ocurre también en la versión de referencia con pequeñas variaciones en la orquestación y en el uso del registro de los instrumentos, una de estas pequeñas variaciones ocurre en el c.64 en que se utiliza una textura que no había sido expuesta, en la que se combina la melodía a cargo del violonchelo acompañada por el juego de armónicos entre la viola y el violín 2 que marcan una figuración invertida entre sí, a su vez se observa el violín 1 que va a la par con la viola pero ejecutando los rasgueos aplicados antes. (Ver figura 49)

Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Cello

64

*mf* *mp* *mp* *mf*

*pizz.* *arco*

Figura 49. *Diana triste: cc.64-67*  
 Fuente: elaboración propia.

En el c.84 inicia la sección C, como dijimos al comienzo se optó por preservar el coral original propuesto por Calvo debido a su emotivo carácter musical. Mi aporte como arreglista en este apartado de la obra fue el de disponer las notas con especial cuidado en el registro, así como sugerir un golpe de arco apropiado que imitara la delicadeza y color de las voces de un coro. Es importante mencionar nuevamente la flexibilidad con la que el cuarteto se pone al servicio de la obra pianística de Calvo siempre buscando una conciliación. (Ver figura 50)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 70. It begins at measure 84. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems of four measures each. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *sul tasto* (sul tasto) above the staves. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support with arpeggiated figures. The Viola part consists of block chords and arpeggiated patterns. The Cello part features a melodic line with slurs and accents, mirroring the Violin I part.

Figura 50. *Diana triste: cc.84-91*  
Fuente: elaboración propia.

En el c.103 se repite la sección C y esta vez me apropio un poco de la melodía principal para proponer una textura que ofreciera variedad en la sonoridad del CCF. La mezcla de algunos arpeggios con pizzicatos del violonchelo y el violín 2 que evocan el sonido de una guitarra, junto con las octavas agudas del violín 1 que acompañan la melodía de la viola, buscan provocar un efecto similar al de una caja de música, que se relaciona a su vez con la sonoridad de los arpeggios del piano en su registro agudo, aun así, se podría llegar a imaginar una canción de arrullo por su lentitud y tranquilidad en la conducción de las voces. (Ver figura 51)

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 102-107 of the piece 'Diana triste'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Violin I starts with a forte (f) dynamic and plays a melodic line with slurs. Violin II and Cello play pizzicato (pizz.) lines. Viola plays a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Cello part also has a mezzo-forte (mf) dynamic marking at the bottom.

Figura 51. *Diana triste: cc.102-107*  
Fuente: elaboración propia.

Para concluir la obra se le da continuidad a la intención anterior, recurriendo a una conversación entre los instrumentos del CCF. En esta ocasión algunos recursos utilizados por Villa-Lobos en su *Cuarteto de Cuerdas No. 5* cuarto movimiento (cc.46-48) en el que proporciona diferentes posibilidades con los armónicos tanto naturales como artificiales, me generó diversas ideas sobre cómo utilizar este efecto, el cual apliqué entre los breves silencios de los instrumentos aportando cierta intimidad a esta última subsección. Finalmente, decido no concluir con una coda como lo venía haciendo en los demás arreglos, sino con el final concedido por Calvo del cual no quise escapar, ya que el carácter tranquilo, el *tempo* lento y la dinámica *ppp* del final no dieron oportunidad para desarrollar un tema de coda. (Ver figura 52)

Figura 52. *Diana triste: cc.111-114*  
Fuente: elaboración propia.

## 2.5 Una Noche: pasillo (s.f) de Pedro Morales Pino

### 2.5.1 Reseña biográfica del compositor

Pedro Pascasio de Jesús Morales Pino (1863-1926) más conocido como Pedro Morales Pino, nació en Cartago, Valle. Tocaba tiple, bandola y guitarra, y además fue pintor y poeta. Sin embargo, se inclina más por la música e ingresa a la Academia de Música en 1882, fue después estudiante de Julio Quevedo Arvelo, y Augusto Azzali con quienes estudió armonía y contrapunto y es a partir de allí que comienza a componer obras especialmente típicas y de carácter nacional. Señalan González y Collazos (2013) que:

Fue él quien desarrolló un lenguaje particular para la escritura en papel de unos aires que hasta antes de mediados del siglo XIX seguían siendo de tradición oral, y además les dio realce a instrumentos que eran eminentemente campesinos, como el tiple y la bandola. Morales Pino llegó a ser un reconocido virtuoso de ese instrumento: no sólo la sacó de su papel de simple acompañante para darle realce melódico, sino que además [...] le incorporó un sexto orden de cuerdas graves, contribuyendo a su modernización y a su empleo en formatos de estudiantina, como la misma Lira Colombiana. Recogió numerosos ritmos, los estudió, los clasificó, los estructuró y finalmente los llevó al pentagrama. A cada uno le marcó una estructura precisa acatada hasta hoy por los compositores de música colombiana. A la tradición oral, único medio de divulgación del cancionero típico hasta 1890, Morales Pino agregó la tradición escrita, tanto o más importante que aquella. Y entre

los ritmos que estructuró y llevó al pentagrama, figura el bambuco, nuestro aire nacional por excelencia. (pp.24-25)

Fue fundador de agrupaciones importantes que internacionalizaron la música andina colombiana como La Lira Colombiana con quien empieza a actuar en 1881 y la Lira Antioqueña. Además de compositor, una faceta que se hizo poco notoria de Morales Pino fue la de arreglista de música clásica popular para guitarra, instrumento que interpretaba también de manera prodigiosa (Gonzales y Collazos, 2013).

Morales Pino compuso alrededor de 200 obras en especial instrumentales entre las que se destacan:

[...] intermezzos, vales, danzas, pasillos, gavotas, bambucos, marchas, mazurcas, polkas, shotís, one steap, y otros; abarca prácticamente todos los géneros que estuvieron de moda entre finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, tanto en Colombia como en los países de América Latina. Su obsesión y su maestría se volcaban hacia la materia melódica.

[...] Entre sus piezas más conocidas están: los pasillos *Joyeles*, *Reflejos*, *Lejanía*, *Pierrot*, *Confidencias*, *Intimo* y *Una vez*; los bambucos *El Fusagasueño* y *Cuatro preguntas*, que se toma como modelo del género, como bambuco tipo; y los vales *Ana Elisa*, *Mar y cielo*, *Voces de la selva* y *Los lunares*. De sus obras para orquesta se destacan la *Fantasia* (sobre dos temas nacionales colombianos), la Suite Patria y el intermezzo *Brisas de los Andes*. (González y Collazos, 2013, pp. 33-34)

### 2.5.2 Información general de la versión de referencia

Tabla 10. Información general de *Una Noche – pasillo*

<b>Obra</b>	Una Noche
<b>Género musical</b>	Pasillo
<b>Tonalidad</b>	Sol mayor con modulación a mi bemol en su sección C.
<b>Estructura formal.</b>	A – B – C –
<b>Intérprete</b>	Leslye Berrio
<b>Instrumentación</b>	Piano

<b>Año de grabación</b>	Desconocida
<b>Duración Aproximada</b>	2:30

Una de las grabaciones del pasillo la encontré en YouTube interpretada por el pianista Leslye Berrio al parecer en las instalaciones de la Universidad de Antioquia en un video casero en el que se observa leyendo la partitura del pasillo Una noche. [https://www.youtube.com/watch?v=tw\\_UFEcXoxA](https://www.youtube.com/watch?v=tw_UFEcXoxA), por otro lado, pude contar con la partitura original para piano la cual me facilitó varios elementos de base para desarrollar el arreglo con una estructura más clara.

Tabla 11. *Estructura formal de la versión de referencia de Una Noche – pasillo*

A (x2)		B (x2)		A		C (x2)	
Subsección 1 cc.1-8	Subsección 2 cc.9-15	Subsección 1 cc.17-25	Subsección 2 cc.26-32	idem	idem	Subsección 1 cc.35-42 y repite en cc.51-59	Subsección 2 cc.43-50 y repite en cc.59-66

Puente	A
67-70	idem

### 2.5.3 Anotaciones generales sobre el arreglo

En primera instancia, seleccioné este pasillo ya que fue uno de los ritmos más explorados por el compositor Morales Pino quien compuso alrededor de 79 obras que integran su repertorio de piezas nacionalistas (Gonzales y Collazos, 2013). Por otro lado, la importancia de este compositor en el desarrollo de la MIAC es fundamental.

Fue el quien desarrollo un lenguaje particular para la escritura en papel de unos aires que hasta antes de mediados del siglo XIX seguían siendo de tradición oral, y además les dio

realce a instrumentos que eran eminentemente campesinos como el tiple y la bandola. (Ministerio de cultura, 2013, p. 24)

Además, es importante destacar que el uso del piano jugó un papel determinante en la difusión de las MIAC como afirma Marulanda (como se citó en Ministerio de Cultura, 2013):

La presencia del piano como instrumento casi habitual de interpretación musical, a todo lo largo del siglo XIX, fue supremamente importante en el desarrollo de la música nacional. No sólo fue preferido por los compositores para estudiar obras —entre ellos Pedro Morales Pino— para abocetar sus composiciones, para presentarse en el ambiente cultural de aquel tiempo, si no para mantener, hasta cierto punto, los niveles del buen gusto, conservando la huella de los clásicos. Pudiera decirse que la afición de los compositores de aquel tiempo por cultivar los vuelos melódicos, los fraseos, los adornos, los ejercicios armónicos y los arreglos de fácil digestión, tuvo su terreno abonado a las posibilidades que daba el piano como instrumento completo. Este fenómeno, típico del gusto latino, influyó en la fisonomía de la música popular colombiana, con la irrupción en el medio musical de los instrumentos nacionales: tiple, guitarra y bandola. (p.29)

En relación a mi primer encuentro con esta obra data de mucho tiempo atrás cuando tuve la experiencia integrar por primera vez en mi vida el ensamble de la Lira Antioquia en el año 2010, que fue dirigido por Fabian Forero Valderrama, quien realizó un arreglo de este pasillo.

Quise pues realizar una versión liviana del pasillo *Una noche* para CCF a partir de la partitura guía de piano tomada del documento llamado *PEDRO MORALES PINO, Obra para piano*, elaborada por el grupo de trabajo del Ministerio de Cultura en el año 2013. Este arreglo busca al igual que en el vals *Diana Triste* de Calvo conciliar sonoridades entre el piano como instrumento propulsor de las MIAC y el CCF quien establece un diálogo con la obra original, proponiendo la aplicación de armonías que recuerdan la versión para piano de Pino, pero que también le dan un poco de novedad a la pieza. Se conserva además la estructura formal de la obra en la que se plantean variaciones entre las subsecciones del pasillo mediante el uso de recursos idiomáticos, efectos y técnicas propias de los instrumentos del CCF ya abordadas en los arreglos anteriores.

Algunos recursos compositivos que se quisieron aplicar y que se establecieron desde un principio, fueron la exploración de intercambios modales en la armonía, uso de acordes suspendidos y escalas pentatónicas propuestas especialmente al inicio y en la coda del arreglo.

### 2.5.4 Análisis descriptivo del arreglo

Tabla 12. Estructura formal de Una Noche - pasillo

Intro	A		B		A	
1-16	Subsección 1 cc.17-24 y repite en cc.33-40 con variaciones	Subsección 2 cc.25-32 y repite en cc.41-48 con variaciones	Subsección 1 cc.49-57 y repite en cc.65-72 con variaciones	Subsección 2 cc.57-64 y repite en cc.73-80	Subsección 1 cc.81-88 con variaciones	Subsección 2 cc.89-96 Con variaciones

C		Puente	A		Coda
Subsección 1 cc.97-104 y repite 113-120 con variaciones	Subsección 2 cc.105-112 y repite 121-128	129-132	Subsección 1 cc.133-140	Subsección 2 cc.141-148	149-161

La introducción que sugerí en el arreglo de este pasillo está inspirada por el motivo de la sección A el cual permitió concebir el discurso melódico como orientador en el desarrollo de la orquestación en el CCF. Entre los cc.1-16 se podrá observar como en los demás arreglos elaborados, el llamado inicial que realiza alguno de los cuatro instrumentos en este caso la viola que, como dije anteriormente, busca entablar una conversación sobre la cual se teje un entramado de melodías y armonías. En este caso el uso de escalas pentatónicas es muy frecuente con la intención de crear una atmósfera armónica neutral. (Ver figura 53)

Lento  $\text{♩} = 70$

Figura 53. *Una Noche: cc.1-8*  
Fuente: elaboración propia.

En el c.17 al inicio de la sección A, se presta atención a un tenue acompañamiento de las voces inferiores del CCF al violín 1, quien presenta algunos staccatos que buscan imitar la articulación que se da en las teclas de un piano. Por su parte el violonchelo, marca el patrón rítmico del pasillo alternándolo con algunas notas largas que tratan de insinuar un poco de calma al *tempo* del pasillo fiestero del violín 1. (Ver figura 54)

$\text{♩} = 140$

Figura 54. *Una Noche: cc.17-24*  
Fuente: elaboración propia

En el c.33 se da una repetición de esta sección con algunas variaciones, entre ellas la entrega de la melodía al violín 2 que es acompañado por una textura de pizzicatos entre el violín 1 y la viola cc.34-36, que se entremezclan para evocar la sonoridad de un tiple acompañante. El violonchelo

por su parte contrasta con una contramelodía que le da variedad a la propuesta armónica ya expuesta. (Ver figura 55)

The musical score for measures 33-36 features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#). Measure 33 is marked with a forte dynamic (mp) and a pizzicato (pizz.) instruction. Violin I plays a rhythmic pattern of eighth notes. Violin II plays a melodic line with eighth notes. Viola and Cello play a bass line with quarter and eighth notes. Dynamics include p, mp, and p.

Figura 55. *Una Noche*: cc.33-36  
Fuente: elaboración propia.

Entre los cc.49-56 se podrá apreciar el inicio de la sección B, en la que se decide conservar algunos elementos propuestos por Morales Pino donde plantea un breve dúo de dos compases que alternan con el aire de pasillo. He propuesto enriquecer aquel aire con el uso de algunos rasgueos y pizzicatos entre el violín y el violonchelo que hacen alusión a un conjunto típico de cuerdas tradicionales. (Ver figura 56)

The musical score for measures 49-56 features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#). Measure 49 is marked with an accelerando (accel.) and a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 50 is marked with a ritardando (rit.) and a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 51 is marked with a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 52 is marked with a p (piano) dynamic. Measure 53 is marked with a p (piano) dynamic. Measure 54 is marked with an arco instruction. Measure 55 is marked with a p (piano) dynamic. Measure 56 is marked with a p (piano) dynamic. Dynamics include mf, p, and arco.

Figura 56. *Una Noche: cc.49-56*  
Fuente: elaboración propia.

En el c.65 se repite la sección B y se busca brindar variedad rítmica al dúo ya propuesto por Morales Pino. A continuación, en el c.70 se plantean algunas disonancias producto de la sustitución de acordes, donde la viola y el violonchelo acompañan la duplicación de voces entre los violines que tratan de generar más resonancia en la melodía. (Ver figura 57)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It covers measures 65 to 72. The Violin I and II parts feature a melodic line with eighth-note patterns, marked *mf*. The Viola and Cello parts provide harmonic support with chords and sustained notes, also marked *mf*. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

Figura 57. *Una Noche: cc.65-72*  
Fuente: elaboración propia.

Se concluye la sección B entre los cc.73-80 donde se sugiere un cambio significativo en la textura, compuesta de algunos efectos provocados por la combinación de técnicas en cada uno de los instrumentos del CCF. Se aprecia por ejemplo que el dúo propuesto por Morales Pino en la partitura para piano es modificado rítmicamente y se suprime la segunda voz para darle preponderancia a la voz superior. Nótese que la melodía del violín 1 que aplica un pizzicato Bartók es acompañada por el *sul ponticello* del violín 2 para evocar la sonoridad brillante y metálica que se produce con la pulsación del plectro con las cuerdas de una bandola. (Ver figura 58)

Violin I: pizz., *p*, *cresc.*, *f*, arco, *mp*

Violin II: sul pont., *p*, *cresc.*, *f*, pizz., arco, *mp*

Viola: *p*, *cresc.*, *f*, pizz., arco, *mp*

Cello: *p*, *cresc.*, *f*, pizz., arco, *mp*

Figura 58. *Una Noche: cc.73-80*  
Fuente: elaboración propia.

Es importante destacar que en la repetición de la sección A tras la sección B en el c.81, el violonchelo se hace cargo de la melodía, la cual es acompañada por un uso recurrente del pizzicato en las voces superiores del cuarteto que van estableciendo un juego rítmico que le da variedad a la pieza y que a su vez remiten al oyente a sonoridades del conjunto típico andino. (Ver figura 59)

Violin I: pizz., *mf*, arco, *mp*

Violin II: pizz., *mf*, arco, *mp*

Viola: pizz., *mf*, arco, *mp*

Cello: *mf*, arco, *mp*

Figura 59. *Una Noche: cc.81-88*  
Fuente: elaboración propia.

A continuación, en la segunda parte de esta sección cc.89-96, se puede notar como el cambio de técnica a *arco* en el resto de instrumentos, aplica un elemento diferenciador en el color sonoro, esta vez el CCF logra un contraste especial para abrir la siguiente sección. La viola recupera la melodía y es respaldada en la conclusión por el tutti del CCF en el c.94-96. (Ver figura 60)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

*p*

*mf*

*f*

89

Figura 60. *Una Noche*: cc.89-96  
Fuente: elaboración propia.

La sección C que inicia en el c.97, se propone evocar nuevamente sonoridades del conjunto típico andino, en las que se puede observar el violín 2 alternando los rasgueos con arpeggios en pizzicato, pretende acompañar con un patrón de pasillo lento la melodía de la viola, y más adelante el violinista deberá acomodar el instrumento en su pierna para respaldar la melodía de la viola tocando un trémolo con la uña de la mano derecha c.102, justo como lo haría un bandolista con su plectro. El violonchelo por su parte complementa el fragmento buscando imitar algunos arpeggios de guitarra (Ver figura 61)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Lento  $\text{♩} = 70$

*p*

*mf*

*mp*

pizz.

Con la uña del índice

97

Figura 61. *Una Noche*: cc.97-105  
Fuente: elaboración propia.

Seguidamente se busca alternar o contrastar la sonoridad del CCF con la subsección anterior en los cc.105-113, allí se combinan contrapuntos y dobles cuerdas en la viola que permiten realzar la presencia del CCF, así mismo el violonchelo y el violín toman nuevamente el arco para engrandecer el colchón armónico que sostiene la melodía del violín 1. (Ver figura 62)

The image shows a musical score for measures 105-113 of 'Una Noche'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *pp*, *mp*, and *pp*, along with performance instructions like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The Violin I part has a melodic line with some grace notes. Violin II and Viola play pizzicato chords and arpeggios, while the Cello plays a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line at measure 113.

Figura 62. *Una Noche: cc.105-113*  
Fuente: elaboración propia.

La repetición de la sección C a partir del c.114 con anacrusa, muestra un encuentro con la sonoridad del piano, instrumento para el cual fue creada la pieza *Una Noche*. Los pizzicatos que se alternan y dialogan entre la viola y el violín reflejan arpeggios tocados a dos manos en un piano, que acompañan la melodía del violín 2 en su registro alto, busca visibilizar más su papel, seguidamente la melodía del violín 1 encuadrada en un acorde aumentado, impulsa la melodía hacia su clímax en el registro agudo del instrumento. (Ver figura 63)

Figura 63. *Una Noche: cc.113-120*  
Fuente: elaboración propia.

Tras un desarrollo significativo de esta sección, se decide más adelante conservar el pequeño puente propuesto en la obra original de Morales Pino, entre los cc.129-132. Adicional a esto se agrega un *135celerando* que contribuye a la transición hacia la siguiente sección en la que se retoma el *tempo* inicial, así como algunos trémolos en los violines y la viola que buscan evocar la tensión de cada acorde. (Ver figura 64)

Figura 64. *Una Noche: cc.129-132*  
Fuente: elaboración propia.

La tercera repetición de la sección A propone una atmósfera más idiomática en el cuarteto cc.133-140, en la que se da una mixtura entre los armónicos de la viola y el violín 2 junto con el pizzicato

marcante del violonchelo, quien retoma el patrón rítmico del pasillo. La intención en la aplicación de estos recursos idiomáticos se propone lograr un color brillante y cristalino en la cuerda que se facilitan con la alternancia del *sul ponticello* para que el violinista o violista consiga proyectar con facilidad los armónicos y *el sul tasto* que permite encontrar un sonido más aflautado en la cuerda. (Ver figura 65)

The musical score for measures 133-110 of 'Una Noche' is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 140. Violin I starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with many trills. Violin II and Viola play chords, with Violin II using *sul pont.* and *sul tasto* techniques, and Viola using *mp* and *pizz.* dynamics. The Cello part begins with a *mf* dynamic and provides a rhythmic accompaniment.

Figura 65. *Una Noche: cc.133-110*  
Fuente: elaboración propia.

La sección A concluye completamente entre los cc.141-148 con una variación en la que se introducen algunos cortes rítmicos, y acordes con armonía agregada ajenos a la tonalidad y que permiten cerrar contundentemente la sección en un tutti del CCF. (Ver figura 66)

The musical score for measures 141-148 of 'Una Noche' is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score shows a dynamic range from *mp* to *f*. Violin I starts with *mp* and features a melodic line with many trills. Violin II and Viola play chords, with Violin II using *p* and *f* dynamics, and Viola using *p* and *f* dynamics. The Cello part begins with a *p* dynamic and provides a rhythmic accompaniment.

Figura 66. *Una Noche: cc.141-148*  
Fuente: elaboración propia.

Finalmente, para clausurar por completo este arreglo, se propuso una coda entre cc.149-161, inspirada en el inciso obstinado de la sección A que se abordó también como material temático en la introducción, a continuación es desarrollado posteriormente con un gran diálogo entre los instrumentos que componen el CCF, explotando la aplicación de recursos idiomáticos tales como articulaciones, acentos y teniendo especial cuidado con la regulación de dinámicas que juegan gradualmente con la intensidad sonora del cuarteto. (Ver figura 67)

The musical score for measures 149-161 of 'Una Noche' is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features a dynamic progression from *p* (piano) to *fff* (fortissimo) with various articulations and accents. The dynamics are marked as follows: *p*, *cresc.*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *mp*, *f*, *fff*. The score includes numerous accents and slurs, indicating a complex rhythmic and dynamic structure. The instruments play in a highly coordinated manner, with each part contributing to the overall intensity and texture of the music.

Figura 67. *Una Noche: cc.149-161*  
Fuente: elaboración propia.

### 3 Las composiciones

Las composiciones que se desarrollaron en este trabajo, fueron elaboradas en el transcurso de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe entre los años 2019 y 2022. Después de un proceso de reflexión y exploración musical con las posibilidades idiomáticas del CCF que, entre otras cosas, buscó privilegiar un diálogo con la MIAC que permitiera un equilibrio entre ambas prácticas musicales. Este proceso se vio afectado con la pandemia del coronavirus que llegó justo en la mitad de la carrera. Ésta, de manera directa e indirecta generó cargas extras en la elaboración y abordaje del proyecto y del proceso creativo, que atravesó dificultades y pudo finalmente estabilizarse cuando fueron resueltos y tratados los factores externos que propiciaron un ambiente de tranquilidad y que favorecieron un estado mental sano, donde las emociones facultaron el desarrollo natural de cada una de las composiciones.

En relación a los géneros, fueron seleccionados dos aires que han sido referentes de la MIAC, el bambuco y el pasillo, que esporádicamente interactúan con otros ritmos de la región andina como el vals, la guabina y la danza dentro de una misma obra. Sin embargo, es importante aclarar que los ritmos expuestos buscaron que la MIAC desde su sonoridad estilística que la identifica, pudiera estar siempre abierta a otros estilos de músicas tanto del país como de Latinoamérica, buscando visibilizar a través del CCF unas sonoridades diversas y reconfigurar también elementos tradicionales.

Por otra parte, los recursos técnicos utilizados en cada una de estas piezas, se derivan en primer lugar de las exploraciones llevadas en un comienzo, donde se estuvo experimentando con cada uno de los instrumentos del CCF. Así mismo, la grabación de las improvisaciones realizadas en instrumentos tanto del CCF, como armónicos (teclado electrónico y guitarra), facilitaron el desarrollo de motivos e ideas principales en cada una de las secciones de las obras que se fueron estructurando con el paso del tiempo. Así mismo, se encuentra presente la influencia de unos referentes artísticos de MIAC y CCF que son citados en los análisis descriptivos de cada obra, los cuales aportan unas texturas, armonías, efectos o sonoridades que se pueden evidenciar en cada obra.

No nos sobra decir que el acercamiento que he tenido como músico (violinista y guitarrista) en otras agrupaciones de música popular, tradicional, académica, como la agrupación Viento Sur Ensemble (cuarteto de cuerdas frotadas y voz soprano), la estudiantina, los ministerios religiosos, el mariachi entre otros han transformado mi forma de ver y acercarme a la música. Desde el momento en que nací, cuando mi padre encendía la radio para escuchar música en la casa, así como la primera vez que tomé un instrumento musical como la guitarra, influyen notoriamente también en la manera de componer música tradicional. Este tipo de situaciones que son inherentes a cualquier ser humano es lo que podríamos enmarcar dentro de los métodos cualitativos respecto a López-Cano y San Cristóbal (2014) y que es conocido como autoetnografía.

La autoetnografía comparte algunos rasgos con la autobiografía. De hecho, algunos autores dicen que es una especie de fusión entre ésta y la etnografía (...). Pero hay una diferencia sustancial entre ellas: mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (Ellis y Bochner 200, 742). (p. 139)

Es importante manifestar que la forma o método como se realizó cada composición partió algunas veces de circunstancias mediadas por el tiempo, el espacio, la recursividad y la intuición, factores que no resultan ajenos en la elaboración de una obra musical. Por otra parte, no podemos regular siempre lo que escuchamos o dejamos de escuchar, así como lo que tocamos o interpretamos en nuestros instrumentos, pues a veces las prácticas musicales están limitadas por las funciones que cumple la música en un determinado contexto, a mi manera de ver esto, he sido privilegiado por estudiar y trabajar en y para la música, sin embargo en este sentido he sido trastocado por cada contexto y sus actores en donde me he relacionado con otros músicos tanto tradicionales, académicos y profesionales y así mismo con quienes han visto en la música una industria muy rentable la cual condiciona nuestros modos de tocar, interpretar y por supuesto componer.

### 3.1 Quimérico: pasillo

#### 3.1.1 Anotaciones generales sobre la obra.

Tabla 13. Información general de *Quimérico - pasillo*

<b>Obra</b>	Quimérico
<b>Género musical</b>	Pasillo
<b>Tonalidad</b>	Tonal, con modulaciones frecuentes (re, do, mi, si bemol y sol )
<b>Estructura formal</b>	Intro – A – B – C – Puente – Coda
<b>Duración aproximada</b>	4:36

La palabra quimérico según el diccionario de la Real Academia Española (2021) quiere decir algo “fabuloso, fingido o imaginado sin fundamento”. Este pasillo tiene en primer lugar la intención de evocar rasgos y características de las nuevas MIAC y en segundo lugar proponer una mirada más abierta hacia lo experimental a partir de elementos básicos de la armonía, exploración de escalas disminuidas y aumentadas y la combinación con efectos sonoros que aporta el cuarteto de cuerdas.

En su sección A se podrán apreciar melodías contagiosas, fáciles de tararear y el uso de recursos compositivos elementales. Mientras tanto, el paso a la sección B se presentará con un aire de guabina más bien distorsionado, que guarda relación con el pasillo en su métrica de 3/4 y por su parte, el tipo de armonía y efectos utilizados allí se mostrarán densos. El estilo de esta sección terminará haciendo alusión ya no a la temática de la naturaleza y el medio ambiente, que ha sido utilizado en muchas guabinas cantadas, sino por el contrario, busca hacer memoria a los terrores y malos recuerdos que dejó la violencia en las zonas rurales golpeadas por los conflictos entre paramilitares y guerrillas en la región andina del país.

Respecto al detonante en la creación musical del pasillo *Quimérico* se puede afirmar que fue desarrollado tras la elaboración de un motivo melódico en el teclado, que reitera el uso de intervalos de novena y séptima en los tiempos fuertes de cada compás, acompañado a su vez con armonía agregada, rasgos que resultan característicos en el repertorio de compositores de las nuevas MIAC. Por otro lado, la necesidad por examinar acordes que enriquecieran las progresiones

armónicas, hizo que tomara la decisión de no escoger una armadura específica al inicio de la obra, y aunque la pieza inicia en re mayor, la obra estará modulando frecuentemente para mostrarse escéptica a la sonoridad estilística de la MIAC. Se plantea pues con estos elementos, un estilo de pasillo romántico y misterioso que le da un aire de libertad armónica a la pieza.

### 3.1.2 Análisis descriptivo de la obra.

Tabla 14. Estructura formal de *Quimérico pasillo*.

Intro	A		B		C	
cc.1-16	Subsección 1 cc.17-33	Subsección 2 cc.34-50	Subsección 1 cc.51-69	Subsección 2 cc.70-82	Subsección 1 cc.83-91	Subsección 2 cc.92-100

Puente	Coda
cc.119-127	cc.128-134

La obra inicia con una introducción temática cc.1-17 en la que el uso de algunos arpeggios con armonía suspendida y una escala pentatónica de re, abren la entrada al tema principal de la sección A, buscando evocar la sonoridad de una guitarra, que el cuarteto de cuerdas enriquece dentro de un registro intermedio procurando un color oscuro gracias a la disposición cerrada entre sus voces superiores e inferiores.

En el c.17 con anacrusa inicia la sección A donde destaca la presencia melódica de la viola, allí, el violonchelo acompaña con un bajo en pizzicato que alude a una guitarra, es importante aclarar que de lo que se trata acá es de evocar las posibilidades instrumentales que fueron destacadas en las nuevas MIAC donde el tiple o la guitarra se empoderan de la melodía para entablar una discusión con la bandola, quien suspende por un momento su rol melódico. Es por esto que, en este fragmento, se ve cómo los dos primeros violines acompañan con un pizzicato a manera de arpeggio a la viola quien es la que expone la melodía por primera vez. (Ver figura 68)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

16 pizz. arco

pizz. mf

Figura 68. *Quimérico* cc.16-20  
Fuente: elaboración propia.

La melodía principal trata de rotarse también al segundo violín c.26, adornada a su vez por una contramelodía de la viola, donde se busca exponer la presencia de las voces interiores y el color más oscuro del registro agudo de ambos instrumentos, proyectando su importancia no sólo armónica sino también melódica dentro del cuarteto. (Ver figura 69)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

25

f mf

pizz.

Figura 69. *Quimérico* cc.25-29  
Fuente: elaboración propia.

El uso esporádico de recursos idiomáticos de instrumentos del conjunto típico andino, abordados a través de algunos efectos en el cuarteto, comienza a ser un elemento más común. En el c. 34 con anacrusa, en la variación de la melodía del primer violín, se podrá observar nuevamente el uso de

rasgueos en el violín 2 que se entremezclan con los arpeggios de la viola y el violonchelo, que buscan emular los rasgueos de un tiple y una guitarra mediante el uso del pizzicato. (Ver figura 70)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 33 through 37. Violin I starts with a melodic line marked *mf* and includes a sixteenth-note run in measure 37. Violin II and Viola play a rhythmic accompaniment using *pizz.* (pizzicato). The Cello plays a melodic line similar to Violin I. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 70. *Quimérico* cc.33-37  
Fuente: elaboración propia.

Se debe mencionar que muchos de los conjuntos típicos de la MIAC también han incorporado en sus ensambles instrumentos de percusión menor que le dan un aire más festivo a las canciones, en el caso de este pasillo se quisieron explorar algunos de estos timbres mediante efectos como el *pizzicato sub ponticello*, que consiste en tocar las cuerdas tras del puente con la uña del dedo índice del ejecutante, como un pizzicato Bartók y combinarlo a su vez con los rasgueos que se han venido incorporando en los violines, consiguiendo acercar al oyente al sonido de instrumentos como las cucharas, las claves o el quiribillo, instrumentos muy típicos en las músicas andinas tradicionales sureñas. (Ver figura 71)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Sub ponticello  
pizz.

Figura 71. *Quimérico cc.37-41*  
Fuente: elaboración propia

En el c.43 con anacrusa se entrega la melodía del pasillo al violonchelo, el cual es acompañado por una textura usada por Ravel en el primer movimiento de su cuarteto en fa (cc.41-42), en la que el violín 2 y la viola logran un acompañamiento de arpeggios muy sutil a dos voces en semicorcheas y que permite destacar el fraseo del violonchelo. (Ver figura 52)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

arco

arco

arco

pp

pp

f

Figura 72. *Quimérico cc.42-45*  
Fuente: elaboración propia

La sección B inicia con un contraste a través del cual se busca resaltar la sonoridad del cuarteto de cuerdas a partir de efectos y recursos idiomáticos de sus instrumentos tales como armónicos artificiales, glissandos, trinos, entre otros. En el c.53 se puede apreciar una cita del patrón rítmico de la guabina que entra a dialogar por un momento con la armonía que resulta extraña para su

estilo. Allí, el violonchelo y la viola acompañan la melodía del primer violín mientras el violín 2 busca complementar la textura con algunos armónicos artificiales. Se busca mediante este cambio rítmico mostrar una guabina menos inocente en cuanto al imaginario que se ha tenido de la guabina tradicional, que se ha destacado por manejar temáticas relacionadas con el medio ambiente, acá se busca hacer un poco de memoria en relación a las problemáticas sociales que tienen que ver con la violencia y el conflicto armado en las zonas rurales de los andes colombianos en las que el terror y el miedo han azotado los campos dejando una gran brecha social y deterioro cultural. (Ver figura 73)

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 51 is marked with a '51' above the staff. Violin I plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. Violin II and Viola are silent until measure 53, where they enter with a sustained chord of G4 and B4. Cello plays a rhythmic accompaniment of quarter notes G2, A2, B2, and C3, with accents under each note. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for all instruments.

Figura 73. *Quimérico* cc.51-55  
Fuente: elaboración propia

Se podrá observar entonces que las melodías y armonías de la sección A representan de manera metafórica “lo real”, la sonoridad del pasillo en las nuevas MIAC, mientras que en la sección B se podrá evidenciar lo “no real”, lo fantástico, lo mágico y lo desconocido, con una sonoridad menos tradicional en la que la guabina se camufla dentro del pasillo y entra a reclamar su importancia e igualdad, tornándolo brusco y desfigurando su rítmica y sonoridad tradicional, esto explica el uso

de recursos compositivos como escalas disminuidas y aumentadas que generan densidad armónica y que permiten representar con más contundencia lo quimérico de este pasillo.

Seguidamente, se apreciará el desarrollo de esta sección, en donde el pasillo y la guabina se ocultan para darle pie a la representación de “los fantasmas de la guerra”, a los desaparecidos y a las almas en pena, víctimas de la violencia. Para lograr esta escena, son utilizados algunos glissandos progresivos c.60 en los violines, los cuales imitan lamentos o llantos terminándose por desfigurar la sonoridad de la MIAC la cual será retomada más adelante con la repetición de la sección A. (Ver figura 54)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 2/4 time and begins at measure 60. Violin I starts with a glissando (indicated by a wavy line) and a half note. Violin II plays a half note. Viola plays a series of chords and eighth notes. Cello plays a series of eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 74. *Quimérico* cc.60-64  
Fuente: elaboración propia

La sección B concluye con un juego de elementos que conforman una textura densa para la sonoridad estilística de las MIAC, pero a su vez quiere regresar a la tranquilidad rítmica y melódica de la sección A. Se pueden observar elementos mencionados anteriormente como el uso de escalas disminuidas en los violines c.76 para terminar de llegar al máximo grado de tensión en el clímax, que termina de concluir con el patrón rítmico del pasillo marcado por el violonchelo y el violín 2 quién responde con un efecto de *Tambor* (que consiste en poner el dedo 2 de la mano izquierda del violinista entre en la mitad de la cuarta y tercera cuerda, seguidamente tocar un pizzicato horizontal que permita golpear la cuarta cuerda con la uña del dedo que está entre estas). Este

efecto se suele usar en obras de Piazzolla, por ejemplo, en *Four for tango* y busca imitar el sonido de un tambor roto, el cual es complementado a continuación por los tresillos de la viola que se ejecutan *col legno batutto* (tocando con la vara del arco) para imitar el timbre de instrumentos de madera de percusión menor. (Ver figura 75)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and starts at measure 76. Violin I and Violin II play a melodic line with triplets and sixteenth notes. The Viola part features a triplet of eighth notes followed by a series of triplets of eighth notes, with the instruction 'Col legno batutto' above it. The Cello part plays a simple bass line. The Viola part also includes a section labeled 'Tambor' with rhythmic notation consisting of 'x' marks.

Figura 75. *Quimérico* cc.76-80  
Fuente: elaboración propia

En el c.83 con anacrusa se regresa a la sección A, esta vez la viola protagoniza la melodía principal y el violonchelo la acompaña con un golpe de bombo andino en su puente que genera un timbre grave, parecido al resonante golpe en el cuero del bombo. Los violines mientras tanto realizan un trémolo en crescendo para recobrar de nuevo la sonoridad y el color de los instrumentos típicos de las MIAC. (Ver figura 76)

82

Violin I pizz. arco

Violin II pizz. arco

Viola pizz. arco

Cello pizz. G. Bombo

*pp* *mf* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Figura 76. *Quimérico* cc.82-85  
Fuente: elaboración propia

En el c.92 con anacrusa se podrá encontrar nuevamente al violín 2 pulsando las cuerdas como si fuera una bandola, el reto del instrumentista es lograr realizar un trémolo con la uña de su dedo índice como si fuera un plectro o púa. Es necesario entonces que el instrumentista tenga las uñas de la mano derecha un poco largas y en las condiciones que las tiene un músico que interpreta una guitarra o un tiple. Tanto el violín 2 como el violín 1 deben colocar el instrumento en posición de guitarra e imitar la técnica de pulsación buscando la proyección y balance necesario dentro de una dinámica suave. El violonchelo por su parte marca el bajo como lo haría un guitarrista y esta vez alternaría dentro del patrón rítmico con el pizzicato, algunos chasquidos que consisten en golpear la cuerda do del violonchelo contra el diapason con un golpe ligero de la mano. Todo esto es sutilmente acompañado con los armónicos artificiales de la viola quién busca invitar al cuarteto nuevamente a la sonoridad convencional de las cuerdas frotadas, esta invitación será tenida en cuenta en la sección C en la que se contrastará con un legato. (Ver figura 77)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

91

pizz. con la uña a manera de pua

mf

f

arco

p

pizz. G. Cuerdas sul tasto

f

Figura 77. *Quimérico cc.91-95*  
Fuente: elaboración propia

La sección C inicia con la melodía del primer violín dentro de un legato, en el que prima la presencia del cuarteto de cuerda y su sonoridad característica, se reconoce la importancia de permitir al CCF descansar de algunos efectos y pizzicatos que fueron bastante recurrentes, pero sin perder de vista el patrón rítmico del pasillo en el violonchelo. Se resalta la participación de la viola y el violonchelo a partir del c.109 donde se presenta una pequeña cadencia que desciende hacia la repetición del tema principal de la sección C, allí el violonchelo acompaña con algunos arpeggios típicos de la guitarra en la que se busca un color oscuro de la cuerda. (Ver figura 78)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

109

V 3

pizz.

Figura 78. *Quimérico cc.109-113*  
Fuente: elaboración propia

Finalmente, se observa la conclusión de la obra a partir de un Puente que se da entre los cc.119-127 en el que los violines llevan una melodía a dos voces que luego se extiende a una pequeña cadencia entre los cc.123-126, para dar paso a la Coda que va desde el compás 119-132 donde se puede escuchar una textura polifónica en la que se podrán apreciar armonías muy usuales en las nuevas MIAC tales como acordes de novena y séptima respectivamente que a su vez conservan el patrón rítmico del bajo en el pasillo lento. (Ver figura 79)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 128 to 134. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Violin I part starts with a melodic line in measure 128, followed by a triplet in measure 130. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a more rhythmic accompaniment. The Cello part has a steady bass line. The score ends with a double bar line in measure 134.

Figura 79. *Quimérico* cc.128-134  
Fuente: elaboración propia

### 3.2 Ritual Tahamí: bambuco y pasillo.

#### 3.2.1 Anotaciones Generales sobre la obra

Tabla 15. *Información general de Ritual Tahamí – bambuco y pasillo.*

<b>Obra</b>	Ritual Tahamí
<b>Género musical</b>	Bambuco y Pasillo
<b>Tonalidad</b>	Tonal, con modulaciones frecuentes (fa, do, si bemol, sol menor, si menor, do menor)
<b>Estructura formal</b>	Intro – A – B – A' – C – D – A'' – B' y Coda
<b>Duración aproximada</b>	4:16

*Ritual Tahamí* es un bambuco - pasillo que elaboré a partir de un pequeño cuento de mi autoría donde describo un ritual indígena desde mi imaginación y curiosidad por las raíces indígenas en la historia del municipio de El Carmen de Viboral, Antioquia, lugar donde nací y crecí. Este lugar fue habitado hace muchos años por colonos, criollos y además por los indígenas Tahamíes de la tribu de los indios Quiramas, que poblaron las tierras del oriente y occidente de Antioquia y de quienes se cree, llegaron a Sudamérica hace quince mil a veinte mil años (López,1968, p.14).

Este cuento trata de hacer memoria sobre las vivencias que han afrontado muchas tribus indígenas que han sido desplazadas además de la región andina, en muchas otras partes del país y que han sido lastimadas y despojadas no solo de sus tierras sino de sus tradiciones y creencias:

Varios indígenas se preparaban en la profundidad de un bosque del Carmen de Viboral para un ritual nocturno de agradecimiento por la abundancia y cosecha de sus tierras. Para este ritual trajeron diferentes elementos que provocaron sonidos celestiales; palos, piedras, flautas, ocarinas y vasijas de barro.

En medio de un bosque de pinos y eucaliptos, otro indígena está encendiendo una fogata que les proporcionará la luz y calor a los asistentes para desarrollar su ritual con mayor solemnidad. Esta ceremonia estará acompañada de mucha chicha y coca, que la tribu beberá hasta el amanecer, lo que favorecerá la embriaguez y el estado de trance como puente para realizar su viaje espiritual.

La luna por su parte, ilumina los cálidos rostros de unos niños que salen de una choza jugando con el violín antiguo de un misionero que se encontraba evangelizando en el lugar y que dormía mientras la tribu se escapaba y aprovechaba para festejar. Seguidamente, la ceremonia se pone más intensa con el baile continuo, el fuego y la chicha que crean las condiciones para que la tribu entera tenga un viaje astral al mundo moderno, en el que encontrarán sus futuros descendientes, vestidos con prendas extrañas para ellos y hablando un lenguaje totalmente desconocido, con cambios en los colores de su piel y con olor a petróleo quemado que abunda. Se darán cuenta que los sonidos de esta época han sido impuestos por los mismos hombres y no comunican su profundo amor por la tierra y la naturaleza. También se darán cuenta de que sus hijos y nietos están destinados a entrar en

un proceso de transición a otra dimensión con muchos laberintos, en la que la incertidumbre sobre el futuro intenta confundir su consciencia y el peso de la ingenuidad tras haber negociado las tierras, herencia de sus ancestros y que serán envenenadas por el hombre blanco para sus intereses egoístas, crearán una frontera que desvanece y pone en riesgo la esperanza y la libertad de los indígenas Tahamí.

Al otro día con la salida del sol, todos se despiertan y se dan cuenta que todo fue una pesadilla, la fiesta continúa, pero la música cambia de ritmo y esta vez es más melódica, menos rítmica y más tranquila.

Tras esta pequeña historia se procedió a una exploración tímbrica con los instrumentos del cuarteto en la que se buscaba imitar y describir cada escena del cuento. En un primer momento este proceso desembocó en una composición que involucraba el uso de efectos y técnicas extendidas que giraban en torno a la música vanguardista que no tenía nada que ver con el objeto de estudio. Sin embargo, es importante dar a conocer estas experiencias y memorias de aquel proceso que, aunque se descartó, dejó diversos aprendizajes, entre ellos, el conocimiento de efectos posibles con el arco sobre las cuerdas de la viola que contaba en ese momento con cuerdas nuevas, por lo que se podía apreciar una mejor emisión del sonido y se podían proyectar con mayor claridad sus armónicos naturales y artificiales que se utilizarían en algunas secciones del bambuco como acompañamiento para resaltar las melodías que recogen características de las nuevas MIAC, y a su vez crear texturas que enriquecieran la sonoridad del cuarteto de cuerdas.

Tras la búsqueda por imitar el sonido de las flautas, las vasijas, los palos y el sonido que provoca el crepitar de la madera cuando esta se quema, mencionados al inicio del cuento, se logra imitar algunos sonidos mediante efectos con las cerdas del arco, con el tornillo de este al golpearse con alguna parte del instrumento y así mismo el explorar el arco en distintas regiones de la cuerda y sus golpes, me permitió tener una idea más clara de las articulaciones.

Se preservaron pues algunos elementos convencionales de la primera versión de esta obra entre los que se utilizó el motivo principal de la introducción que representa la invitación al ritual. Acto seguido, la melodía principal de la sección A que hace alusión a la inocencia de los niños indígenas, la representación del estado de trance de los indígenas plasmado en la sección D de la obra con un ostinato melódico. Los demás elementos de las secciones restantes surgieron posteriormente tras dejar la obra en un largo estado de reposo. Las secciones B y C por ejemplo llegan más tarde, la

sección B representa el desarrollo de los sucesos, y la sección C el lugar en el que se encontraban los indígenas, el espacio para el baile que se da en un bosque oscuro en donde el movimiento predominará y es por esta razón que se piensa en un pasillo donde se propone una danza similar al vals con cierta sensación de misterio.

Los efectos explorados no tuvieron la trascendencia que se creía que iban a tener en un principio, y fueron usados de una forma más elemental para citar golpes de percusión o algunos instrumentos típicos de las MIAC buscando no reñir con la sonoridad estilística de esta música, pero sí acompañando de una forma muy sutil.

### 3.2.2 Análisis descriptivo de la obra.

Tabla 16. Estructura formal de Ritual Tahamí - bambuco-pasillo

Intro	A		B		A'	
cc.1-16	Subsección 1 cc.17-25	Subsección 2 cc.26-32	Subsección 1 cc.33-39	Subsección 2 cc.40-49	Subsección 1 cc.50-57	Subsección 2 cc.58-66

C		D			A''	
Subsección 1 cc.67-75	Subsección 2 cc.76-85	Subsección 1 cc. 86-105	Subsección 2 cc.106-117	Subsección 3 cc. 118-132	Subsección 1 cc.133-140	Subsección 2 cc.141-148

B'		Coda
Subsección 1 cc.149-155	Subsección 2 cc.156-165	cc.166-181

La obra inicia con una introducción no temática entre los cc.1-16 en la que el violín 1 presenta una melodía en fa mayor que, a manera de eco, va generando cierta sensación de movimiento en los

demás instrumentos del cuarteto. Seguidamente se irá desarrollando de manera secuencial el patrón rítmico del bambuco en especial en el violonchelo y el fraseo de las melodías, lo que se evidenciará con mayor claridad en la sección A. (Ver figura 80)

The musical score for Figure 80 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 6/8.   
 - Violin I: Starts in measure 1 with a forte (f) melody of eighth notes.   
 - Violin II: Rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a mezzo-forte (mf) accompaniment of eighth notes.   
 - Viola: Rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a mezzo-forte (mf) accompaniment of eighth notes.   
 - Cello: Rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a mezzo-forte (mf) accompaniment of eighth notes.   
 The score spans five measures, with dynamics of f and mf indicated.

Figura 80. *Ritual Tahamí cc.1-5*  
 Fuente: elaboración propia

La sección A que inicia en el c.17 comienza con la melodía principal que posee las cualidades de una melodía tradicional de bambuco y que consta de dos frases de 8 compases, que presenta sincopa caudal. Claramente se ve el violonchelo acompañando con una contramelodía que presenta también síncopas características del bambuco entre los cc.17-21. Los instrumentos del cuarteto mantienen un registro muy cómodo, y buscan evocar una melodía noble e inocente que representa a los niños indígenas del cuento. Esta melodía es pensada dentro de una armonía que usa acordes con novena y séptimas mayores que son a su vez muy familiares dentro de los repertorios de las nuevas MIAC como se observa en la obra *Melodía triste* de León Cardona (Ver figuras 10 y 11) y que varía de tonalidad cada 8 compases. (Ver figura 81)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 17 to 20. Violin I starts with a forte (f) dynamic and plays a melodic line with some tremolos. Violin II, Viola, and Cello all start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Viola and Cello parts feature syncopated rhythms and pizzicato effects, while the Violin II part includes some percussive sounds on the strings.

Figura 81. *Ritual Tahamí cc.17-20*  
Fuente: elaboración propia

Entre los compases 50 y 57 se presenta nuevamente la sección A con algunas variaciones en su orquestación, la viola se hace cargo esta vez de la melodía principal y se podrán encontrar algunos efectos de percusión y pizzicatos rasgueados en el violín 1, utilizados con anterioridad en otras obras y que se derivaron también de las primeras exploraciones realizadas con los instrumentos en esta pieza. También, se puede observar que el violonchelo y el violín 1 tratan de imitar el sonido de una guitarra, el violonchelo tocando algunos bajos sincopados en pizzicato y el violín aplicando rasgueos en sus acordes al estilo de una guitarra. El violín 2 por su parte se encontrará acompañando con algunos golpes en su diapasón con el tornillo del arco, queriendo imitar el sonido que provoca el golpe de la baqueta con el aro de la tambora. (Ver figura 82)

50 *a tempo* pizz. *f* P P P

Violin I

Violin II *f* G. Tornillo sul tasto

Viola *f* pizz.

Cello *f*

Figura 82. *Ritual Tahamí cc.50-54*  
Fuente: elaboración propia

Otro recurso que permite que el violonchelo se haga cargo de la melodía junto con la viola como sucede en el c.58, es justamente la modificación del timbre en las voces superiores para generar otro contraste; el violín 1 le da continuidad al patrón rítmico de los acordes esta vez alternando entre arpeggios y rasgueos y el segundo violín alterna entre dos tipos de golpes, uno en la caja con los dedos de la mano izquierda y el otro con el tornillo del arco sobre el diapasón como lo venía haciendo antes. (Ver figura 83)

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello, covering measures 58 to 61. The Violin I part features a melodic line with frequent pizzicato markings (indicated by 'x' symbols) and accents. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes, marked 'G. Caja'. The Viola and Cello parts play sustained notes, marked 'arco', with some grace notes and accents. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Figura 83. *Ritual Tahamí cc.58-61*  
Fuente: elaboración propia

El inicio de la sección C está marcado por la entrada de un nuevo aire, un pasillo lento muy sobrio en su orquestación y que busca la simpleza de un dúo de bandola y guitarra, en la que se propone una textura de melodía con acompañamiento marcado por los pizzicatos del violín 1, la viola y el violonchelo que acompañan la melodía, melodía que modula en el c.76 buscando ganar un color más brillante para el registro del cuarteto y que engrandece la sonoridad con el doblaje de voces como sucede en el c.80 entre la viola y el violín 1 (Ver figura 84).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 80 to 83. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Cello part plays a bass line with quarter and eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Violin I staff in measure 83.

Figura 84. *Ritual Tahamí cc.80-83*  
Fuente: elaboración propia

Posteriormente en el c.86 inicia la sección D en la que se retorna al 6/8 del bambuco, recordando además que esta parte representa el momento álgido de la obra en la que se evoca el momento de trance al cual llegan los indígenas en su ritual, y su intención principal es tratar de describir sensaciones de riesgo, peligro y persecución.

Un ostinato melódico en do menor compuesto por nueve notas que es intercambiado por los violines. Este utiliza en especial algunas relaciones interválicas de quintas justas y otros saltos, se desplegará a continuación al violonchelo como otro ostinato similar compuesto por siete notas. La forma de ejecución de este pasaje será un reto importante para el violonchelo, el cual deberá mantener la acentuación propuesta en diferentes notas, que en realidad hacen parte del mismo motivo c.89. (Ver figura 85)

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 89 to 92. Violin I and Violin II have treble clefs and play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola part is mostly silent, indicated by rests. The Cello part has a bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'arco' with a crescendo hairpin. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 85. *Ritual Tahamí cc.89-92*  
Fuente: elaboración propia

En el c.94 con anacrusa, los ostinatos pasarán a un segundo plano para darle protagonismo a la viola la cual entra con un agresivo *fortissimo* en su melodía, esta representa la rabia e impotencia que sintieron los indígenas al darse cuenta de su futuro desesperanzador en el transcurso del cuento. Por otro lado, la intención de crear un desfase rítmico es una propuesta que permite cierto nivel de irregularidad simulada en el bambuco, el cual se desfigura un poco para destacar las posibilidades sonoras del cuarteto de cuerdas. (Ver figura 86)

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello, covering measures 93 to 97. The Violin I and II parts feature rhythmic patterns with accents and slurs. The Viola part is marked 'arco' and 'ff', showing a sequence of notes with accents. The Cello part has a rhythmic pattern with accents and slurs. The score is written in a key with one flat and a 6/8 time signature.

Figura 86. *Ritual Tahamí cc.93-97*  
 Fuente: elaboración propia

Por otro lado, la presencia del bambuco se podrá percibir en el fraseo de la melodía que es retomada por los violines en el c.106 con anacrusa, más adelante entre los cc.111-116 se puede percibir la síncopa que identifica a este tipo de aire, mientras que la viola se encarga de acentuar en diferentes momentos cada uno de los tiempos de corchea que componen el compás de 6/8 enmascarando el ritmo de bambuco y generando la sensación de estar en un compás de amalgama. (Ver figura 87)

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score consists of six measures. Violin I and Violin II are in treble clef, Viola is in alto clef, and Cello is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with various notes, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

*Figura 87. Ritual Tahamí cc.111-116*  
 Fuente: elaboración propia

La sección D concluye con un juego rítmico en el que las notas de la viola y los violines se mueven de manera aislada buscando cierta disociación dentro del cuarteto cc.118-124. Este recurso compositivo permite que el cuarteto entero esté bastante concentrado en cada una de las entradas correspondientes y permite que el aire de bambuco se enriquezca y sea explorado desde un punto diferente al de la sonoridad estilística del bambuco tradicional, y opta por ser un elemento diferencial que contrasta con las secciones A y B. (Ver figura 88)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Figura 88. *Ritual Tahamí cc.118-123*  
Fuente: elaboración propia

Tras el agitado trance de ostinatos de la sección D, se retorna a la sección A en el c.133. En esta ocasión, la necesidad por proteger la sutileza de la melodía y su simpleza armónica permite la introducción de algunos efectos posibles desde los instrumentos del cuarteto. El uso de armónicos naturales y artificiales en el violín 2 y la viola y algunos golpes de percusión con el arco, evocan nuevamente junto con la participación del violonchelo el golpe de una tambora y la recuperación de una sonoridad característica de las nuevas MIAC. (Ver figura 89)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*f*

*f*

G. Tornillo sul tasto

G. Tornillo sul tasto

*mf*

pizz.

*mf*

Figura 89. *Ritual Tahamí cc.133-137*  
Fuente: elaboración propia

El uso de algunos recursos compositivos observados en el cuarteto en Fa de Ravel, permitió incorporar texturas en este bambuco, como la abordada en el c.142 en el que los trémolos del violín 1 y los arpeggios del violín 2 en ritmo de semicorcheas, junto con el pizzicato de la viola que simula el arpeggio de una guitarra, permiten acompañar la melodía del violonchelo de una manera poco invasiva para su registro. (Ver figura 90)

The musical score for Figure 90 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and begins at measure 141. Violin I plays a tremolo on a single note. Violin II plays a series of arpeggios in a rhythmic pattern of eighth notes. Viola plays a pizzicato accompaniment consisting of eighth notes. Cello plays a melodic line with some slurs and dynamics. The dynamic marking *f* is placed below the Cello staff at the beginning of the section.

Figura 90. *Ritual Tahamí cc.141-145*  
Fuente: elaboración propia

La última etapa de este bambuco presenta también la repetición de la sección B con algunas variaciones importantes en su orquestación. La melodía es expuesta esta vez por los violines en un registro agudo y el violonchelo por su parte, toma algunos elementos prestados del ostinato aplicado previamente en la sección D, ahora se propone un bajo caminante y obstinado en su ritmo que aprovecha el fraseo característico en la melodía del bambuco. (Ver figura 91)

The image shows a musical score for a string quartet, measures 150 to 154. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for the Viola, *mf* (mezzo-forte) for the Cello, and *f* (forte) for the Violin I. The Viola part is marked 'arco' and features long, sustained notes. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a melodic line that becomes more active in the later measures, marked with *f*.

Figura 91. *Ritual Tahamí cc.150-154*  
Fuente: elaboración propia

Finalmente en el c.165, utilizando algunas duplicaciones de voces que engrandecen la sonoridad del cuarteto para concluir, se da por terminada la sección B para dar paso a la coda en el c.166, que remata con algunos elementos tomados de nuevo del ostinato de la sección D, solo que esta vez se procura evitar el juego rítmico entre los instrumentos, para concluir el bambuco con un ritmo más definido y sentir el acople del cuarteto en el compás de 6/8, al cual se le da variedad con la alternancia de diversas articulaciones.

Por otro lado, el manejo de las entradas de los instrumentos utiliza un orden similar al de un canon, generando un diálogo entre ellos y la sensación de que la melodía se desplaza para el oyente, cada vez buscando más proyección del cuarteto. (Ver figura 92)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 166 to 171. Violin I and Violin II have mostly rests. The Viola and Cello parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, starting in measure 166. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 92. *Ritual Tahamí cc.166-171*  
Fuente: elaboración propia

### 3.3 Flor de Un Día: bambuco

#### 3.3.1 Anotaciones generales sobre la obra

Tabla 17. *Información general de Flor de un día - bambuco.*

<b>Obra</b>	Flor de un día
<b>Género musical</b>	Bambuco, sección B' danza y vals.
<b>Tonalidad</b>	Tonal, modal, (mi menor natural- mi mixolidio)
<b>Estructura formal</b>	Intro – A – A' – B – C – A'' – B' – C – Coda
<b>Duración aproximada</b>	4:05

Respecto a este bambuco, se puede decir que tuvo un proceso de reconstrucción en el que, en un inicio, se buscaba explorar una sonoridad modal de una manera literal. Sin embargo, la primera versión que se obtuvo terminó por carecer de una forma y desarrollo y no se consolidó apropiadamente. Por otro lado, muchos de los motivos melódicos logrados en un principio carecían

de interés y gusto musical personal, por lo que se decidió, tras un largo proceso de búsqueda y exploración, abandonar aquella versión inicial.

La llegada de este bambuco por su parte contó con la suerte de desarrollarse de manera rápida, y el hecho de trazar una estructura formal tripartita clara, típica de muchos bambucos, facilitaba la construcción de unas secciones que se destacaban por su contenido melódico con un estilo similar al utilizado por compositores como Germán Darío Pérez o León Cardona en el marco de las nuevas MIAC (ver figura 9). Cabe señalar la introducción en la repetición de la sección B donde se evidencian algunos ritmos como la danza y el vals característicos también de las MIAC.

Con respecto al nombre de este bambuco me interesé por una flor particular que encontré en mi casa campestre, y como su nombre lo indica, es una flor que solo dura un día y que casualmente pude ver florecer al mismo tiempo que terminé de desarrollar cada una de las secciones de este bambuco, en el que sus melodías orientaban el proceso de escritura para cuarteto.

En relación al diálogo entablado entre la MIAC y el CCF, quise darle importancia al proceso de construcción melódica de cada sección, procurando encontrar la riqueza armónica dentro de la misma melodía, más que una armonización externa de esta, allí el cuarteto cumple un papel de vehículo y herramienta que permitió enriquecer a través de sus posibilidades sonoras, la expresividad de cada idea. Seguidamente, se busca evocar una sonoridad estilística del bambuco tradicional conservando patrones rítmicos, sincopas y melodías características.

### 3.3.2 Análisis descriptivo de *Flor de un día – bambuco*

Tabla 18. *Estructura formal de Flor de un día - bambuco*

Intro	A		A'		B		
cc.1-16	Subsección 1 cc.17- 24	Subsección 2 cc.25-32	Subsección 1 cc.33-40	Subsección 2 cc.41-48	Subsección 1 cc.49-56	Subsección 2 cc.57-64	Subsección 3 cc.65-73
C			A''		B'		

Subsección 1 cc.74-81	Subsección 2 cc.82-99	Subsección 3 cc.90-99	Subsección 1 cc. 100-107	Subsección 2 cc.108-115	Subsección 1 cc.116-123	Subsección 2 cc.124-131	Subsección 3 132-140
-----------------------	-----------------------	-----------------------	--------------------------	-------------------------	-------------------------	-------------------------	----------------------

C'			Coda
Subsección 1 cc.141-148	Subsección 2 cc.149-156-	Subsección 3 cc.157-166	cc.167-186

La introducción de este bambuco es abordada de una manera similar a las demás obras, esta consiste en presentar determinada melodía poniendo en diálogo a cada una de las voces, y así, buscar destacar la identidad sonora de cada instrumento. Además, se busca explotar la capacidad que tiene la cuerda frotada para abordar el acompañamiento de la melodía principal con algunas dobles cuerdas en los violines y la viola como se puede ver en el c.3. (Ver figura 93)

Lento ♩ = 70

The musical score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 6/8 and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 70 beats per minute. The Cello part begins with a forte (f) dynamic, playing a melodic line with eighth notes. The Violin I and II parts enter with a piano (p) dynamic, playing sustained notes with double stops. The Viola part also enters with a piano (p) dynamic, playing sustained notes. The score includes dynamic markings (f, p, mf) and articulation symbols like accents and slurs.

Figura 93. Flor de un día cc.1-5  
Fuente: elaboración propia

Como se dijo anteriormente, la melodía tendrá un énfasis dentro de la obra y la orquestación se ha propuesto de una forma muy sobria. El caso de la sección A donde el primer violín inicia protagonizando la melodía, es sutilmente acompañado de pizzicatos en el violín 2, la viola y violonchelo generan la impresión de una guitarra que acompaña delicadamente la voz de una bandola. Más adelante entre los cc.24-28 se podrá observar el uso de dobles cuerdas en el violín 2 y la viola que le dan continuidad a tal acompañamiento siempre por debajo del plano de la melodía. (Ver figura 94).

**Moderato** ♩ = 100

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*Figura 94. Flor de un día cc.17-20*  
Fuente: elaboración propia

Ahora bien, en la repetición de la sección A se traslada la melodía a un registro cómodo para la viola, de tal manera que prevalezca la simpleza y delicadeza en la exposición de la melodía principal y se conserve el uso de pizzicatos en el acompañamiento de esta en un registro más alto en los violines, buscando no interrumpir su fraseo cc.33-36. (Ver figura 95)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

33

pizz.

*mf*

pizz.

*mf*

*f*

pizz.

*mf*

Figura 95. Flor de un día cc.33-37  
Fuente: elaboración propia

En la entrada a la sección B, c. 49 se manifiesta con más fuerza y presencia la melodía principal de los violines, quienes octavan y cierran el intervalo de sexta propuesto en la melodía de la sección A hacia una quinta descendente, lo que permite asociar ambas secciones, a su vez la viola y el violonchelo acompañan de manera más acentuada el desarrollo de la sección. (Ver figura 96)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

49

*f*

arco

*f*

arco

*mf*

arco

Figura 96. Flor de un día cc.49-53  
Fuente: elaboración propia

La segunda subsección de la sección B presenta una modulación a si bemol, en donde encontraremos el uso nuevamente de efectos en la viola que lo único que pretenden es acompañar la melodía de los violines y afianzar la sonoridad del bambuco, tratando de imitar como ya se ha hecho en otras piezas, el golpe de una tambora. (Ver figura 97)

The musical score for Figure 97 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music begins at measure 57 in the key of F# (one sharp). In measure 58, there is a modulation to Bb (one flat). The Violin I and II parts play a melodic line with various ornaments and dynamics, starting with a forte (f) dynamic. The Viola part features rhythmic patterns marked with asterisks, labeled 'G. Tornillo sul tasto' and 'G. Caja', which are intended to imitate the sound of a tambora. The Cello part provides a bass line with some double bass notes indicated by dots below the staff.

Figura 97. *Flor de un día* cc.57-60  
Fuente: elaboración propia

De igual manera, en la subsección 3 se aplican nuevamente algunos recursos como acordes en el violín 1, que permiten describir técnicas propias de los instrumentos típicos de las MIAC como los rasgueos que en esta ocasión acompañan la melodía del violín 2 y la viola que a su vez se combinan con la contramelodía del violonchelo para ir finalizando progresivamente la sección (c.65). (Ver figura 98)

Figura 98. Flor de un día cc.64-68  
Fuente: elaboración propia

Respecto a la sección C, podemos encontrarnos con rastros de algunas ideas y recursos modales que se estaban abordando en la primera versión de este bambuco, que en un principio se iba a llamar Bambuco Modal. Esta sección propone en los violines una melodía en mi mixolidio que luego se convierte en mi jónico y que es acompañada por un ostinato en la viola y una voz con poco movimiento en el violonchelo (c.74). (Ver figura 99)

Figura 99. Flor de un día cc.74-77  
Fuente: elaboración propia

Entre los cc.82-85 se podrán notar algunas texturas que utilizan un recurso de octavas y algunas dobles cuerdas en el acompañamiento del violín 1 y 2 en la melodía de la viola. (Ver figura 100)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It covers measures 82 to 85. The tempo and dynamics are marked *mp* (mezzo-piano).  
- Violin I: Plays a melodic line with eighth notes and slurs, featuring some octave-like textures.  
- Violin II: Plays a sustained melodic line with long notes and slurs.  
- Viola: Plays a melodic line with eighth notes and slurs, often in octaves.  
- Cello: Provides a bass accompaniment with a mix of eighth and quarter notes.

Figura 100. Flor de un día cc.82-85  
Fuente: elaboración propia

A partir del c. 100 se podrá encontrar nuevamente la repetición por tercera vez de la sección 1. Esta vez el violonchelo se hace cargo de la melodía en un registro agudo, acompañado por la misma textura de pizzicatos y algunos armónicos naturales en el violín 1, influencia también del acercamiento al primer movimiento del Cuarteto No. 5 (Ver figura) de Villalobos en la que utiliza los armónicos de manera melódica, por mi parte para este caso yo lo utilicé solo como acompañamiento (c.100). (Ver figura 101)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

100

pizz.

*p*

*mf*

pizz.

*mf*

arco

*mf*

Figura 101. Flor de un día cc.100-104  
Fuente: elaboración propia

Dada por terminada la sección A, se propone en la repetición de la sección B un cambio de aire en el que se podrá sentir una danza en dos cuartos que conserva la melodía de la sección con algunas variaciones. La intención de este cambio de ritmo es darle variedad interpretativa al cuarteto de cuerdas, así mismo posibilitar al músico conocer otros aires que han sido menos visibles en la MIAC (c.117). (Ver figura 102)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

117

Lento ♩ = 65

*f*

arco

*mf*

*mf*

Figura 102. Flor de un día cc.117-121

Fuente: elaboración propia

A continuación del cambio de aire de bambuco a danza en esta misma sección, también se dará por adición un aire de vals en la subsección 2, que utiliza una textura de melodía con acompañamiento, nótese cómo entre el violonchelo, la viola y el violín 2 se hace alusión a una guitarra que acompaña la voz del violín 1 entre cc.126-129. (Ver figura 103)

Allegro ♩ = 125

126

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pizz.

pizz.

pizz.

Figura 103. Flor de un día cc.126-129

Fuente: elaboración propia

La sección B concluye con su retorno al bambuco nuevamente tras abandonar el vals en el c.134, donde la viola y el violonchelo marcan el pulso de negra con puntillo para facilitar la entrada al compás de 6/8. Por otro lado, el violín 2 propone imitar mediante algunos efectos percusivos ya expuestos en otras obras algunos redobles de tambora que afianzan la sonoridad del bambuco (cc.134-138). (Ver figura 104)

Moderato ♩ = 100

Violin I

Violin II

Viola

Cello

G. Tornillo sul tasto

G. Caja

arco

arco

Figura 104. *Flor de un día* cc.134-138  
Fuente: elaboración propia

Por su parte la repetición de la sección C propone un cambio de tiempo y de textura, en el que el trémolo de los violines y la viola acompaña delicadamente la melodía del violonchelo, seguido de algunos arpeggios que dialogan entre las voces superiores, este tipo de textura fue abordada a partir de algunos recursos compositivos adquiridos en el segundo movimiento del cuarteto en Fa de Ravel (cc.71-75) quien propone un arpeggio dividido entre los instrumentos aunque en pizzicato para acompañar una melodía (cc.144-149). (Ver figura 105)

Lento ♩ = 60

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*mf*

Figura 105. *Flor de un día* cc.144-149

Fuente: elaboración propia

Finalmente, para concluir esta obra se cierra la sección C y se observa en el c.152 con anacrusa que la viola retoma la melodía y el *tempo* inicial del bambuco. Se utiliza la misma orquestación en esta repetición ya que durante un largo tiempo no había sido escuchada, sin embargo, se presenta un cambio para finalizar con un gran tutti del cuarteto y darle entrada a la coda que inicia en el c.170, haciendo alusión al motivo de la sección A con un ostinato en la viola que desciende un tono en el c. 182 y un pedal en el violonchelo que se repite hasta el c.187. (Ver figura 106 y 107)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It covers measures 166 to 171. The key signature is G major. The score is divided into two systems. The first system (measures 166-170) features a melodic line in the Violin I and Viola staves, with the Viola playing a descending eighth-note pattern. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 170-171) shows a change in dynamics and texture. The Violin I and Viola parts are marked *f* (forte). The Violin II part is marked *mp* (mezzo-piano) and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Viola part is marked *mp* and includes a *cresc.* (crescendo) instruction. The Cello part is marked *mp* and includes a *cresc.* instruction. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 106. Flor de un día cc.166-171  
Fuente: elaboración propia

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score covers measures 184 to 190. The key signature is one sharp (F#). The Violin I part starts with a measure marked '184' and includes a 'rit.' (ritardando) marking above the staff. The Violin II, Viola, and Cello parts all feature a 'cresc.' (crescendo) marking across measures 184-189. At the end of the passage (measure 190), all instruments play a chord marked 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). The Cello part has a 'cresc.' marking under the first two measures.

Figura 107. Flor de un día cc.184-190  
Fuente: elaboración propia

### 3.4 Almendra Dulce: bambuco

#### 3.4.1 Anotaciones generales sobre la obra

Tabla 19. Información general de Almendra dulce-bambuco.

<b>Obra</b>	Almendra Dulce
<b>Género musical</b>	Bambuco
<b>Tonalidad</b>	Tonal, si menor, do sostenido menor
<b>Estructura formal</b>	Intro – A – B – C – Puente – D – A' – B – C - Coda
<b>Duración aproximada</b>	3:51

El nombre que lleva esta obra tiene un significado especial para mí debido a un detalle que recibí por parte de mis estudiantes tras culminar un proceso de nueve años en el que laboré como formador de violín. Tras tomar la decisión de retirarme para cerrar un ciclo en mi proyecto de vida y dar prioridad a otras cosas, mis estudiantes me brindan un dulce recuerdo, un cuadro de fotografías con sus sonrisas y una caja de golosinas que contenía unas almendras confitadas que degusté mientras componía este bambuco.

En los momentos en los que se reflexiona sobre el pasado y los nostálgicos momentos vividos también se pueda tocar un instrumento, en especial uno armónico como el teclado o la guitarra en donde se improvisan acordes, progresiones y algunas melodías, mientras se piensa en otra cosa que no sea música. Este tipo de acontecimientos permiten que fluyan motivos y pequeñas células melódicas y es por esta razón que también es necesario destacar la importancia de la improvisación dentro del proceso creativo, en el cual emergen muchas ideas sueltas que posteriormente servirán para componer un collage o rompecabezas en el que se seleccionan los motivos más viables para desarrollar.

Mi primer paso en esta obra fue la aplicación de diversas progresiones armónicas en el teclado, sobre las cuales iba integrando algunas melodías improvisadas, proceso en el que emergen diferentes motivos melódicos. Esta improvisación es grabada en el software Audacity como apoyo para filtrar los elementos más potentes que compondrían cada una de las secciones de este bambuco, en especial el de la sección A y la introducción. Es así que comienzo a sistematizar y transcribir las ideas más contundentes para realizar la primera maqueta de la pieza.

La progresión armónica utilizada también fue vital en el comienzo de esta obra y tal secuencia es muy común en el pop rock en inglés de los años 80 y 90. Tras un largo tiempo, me doy cuenta de que la armonía que propuse en este bambuco la había escuchado hacía mucho en la canción *Listen to Your Heart* del dúo sueco Roxette escrita por Per Gessle y Mats Persson. Esta influencia llega hasta este aire que conserva una melodía y fraseo típico del bambuco y no encuentra ninguna limitación para fusionarse con armonías de otros géneros que además son características de las nuevas MIAC.

### 3.4.2 Análisis descriptivo de la obra

Tabla 20. Estructura formal de *Almendra dulce - bambuco*

Intro	A		B		C	
cc.1-16	Subsección 1 cc.17- 24	Subsección 2 cc.25-32	Subsección 1 cc.33-40	Subsección 2 cc.41-47	Subsección 1 cc.49-57	Subsección 2 cc.56-66

Puente	D		Puente	A'	
cc.67-78	Subsección 1 cc.79-85	Subsección 2 cc.86-94	cc.95-99	Subsección 1 cc.100-107	Subsección 2 108-115

B		C		Coda
Subsección 1 cc.116-123	Subsección 2 cc.124-131	Subsección 1 cc.132-140	Subsección 2 141-149	cc.150-184

La obra da inicio con una introducción que busca hacer alusión al arpeggio de una guitarra en la que cada instrumento del CCF entra de forma escalonada, buscando imitar el efecto que se da tras pulsar cada una de las cuerdas de este instrumento (c.1-4). (Ver figura 108)

♩. = 60

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

Figura 108. Almendra dulce cc.1-4  
Fuente: elaboración propia

A partir del c.9 se le da continuidad a esta intención donde el violín 2 expone la melodía y se traslada el arpeggio en pizzicato al violín 1 que, esta vez, cumple un papel de acompañamiento junto con el violonchelo y la viola c.9-12. (Ver figura 109)

The musical score for measures 9-12 of 'Almendra dulce' features four staves. Violin I (top staff) begins at measure 9 with a pizzicato accompaniment of eighth-note chords, marked *mp* and *cresc.* Violin II (second staff) starts at measure 9 with a melodic line of eighth notes, marked *mp*. Viola (third staff) and Cello (bottom staff) play a steady accompaniment of quarter notes, marked *p*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Figura 109. Almendra dulce cc.9-12  
Fuente: elaboración propia

Tras el crescendo del c.14 en un unísono de los violines, se le da paso a la sección A en el c.17, allí el bambuco toma su lugar con la melodía de la viola que presenta un motivo obstinado muy característico del rock, mientras el violonchelo acompaña con algunos cortes de quintas como en una guitarra eléctrica, por su parte el violín 1 colorea con algunos pizzicatos en dobles cuerdas que se mezclan para aludir al sonido pulsado de las cuerdas tradicionales andinas. (Ver figura 110)

Figura 110. Almendra dulce cc.17-20  
Fuente: elaboración propia

En el c.25 la melodía es trasladada al violín 2 en su registro intermedio, duplicada a continuación por la viola, mientras el violín 1 marca una síncopa muy recurrente en el bambuco que le imprime un poco más de carácter al ritmo. (cc.29-34). Se trata de buscar que el registro alto del violín 1 se conserve hasta el comienzo de la sección B en el c.33, en se dosifican de las dinámicas fuertes, que permitan destacarlo más. Los cortes rítmicos que aborda el violonchelo, son influencia de obras como *Ancestro* de Germán Darío Pérez quien aplica muy a menudo este tipo elementos (ver figura 8.) (Ver figura 111)

Figura 111. Almendra dulce cc.29-34  
Fuente: elaboración propia

El desarrollo de la sección B guarda relación con la sección A en la que se conserva el mismo impulso rítmico (de corchea, dos negras y corchea) en el motivo melódico, sin embargo, es una melodía que aflora un poco más que la propuesta en la sección A. Se podrá apreciar que hay un cambio de colores cuando el violonchelo se hace cargo de la melodía en el c.41 en un registro agudo con la idea de darle mayor protagonismo. Es también acompañado por la viola quien se entremezcla con este buscando una sonoridad menos brillante. (Ver figura 112)

The musical score for Figure 112 shows measures 41-44 of 'Almendra dulce'. It is arranged for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Violin I and II are marked *mp*. Viola and Cello are marked *mf*. The music features a rhythmic pattern of eighth, quarter, and eighth notes.

Figura 112. *Almendra dulce* cc.41-44  
Fuente: elaboración propia

La sección C que inicia en el c.49, guarda relación en primer lugar con la influencia del acercamiento a la armonía y sonoridad del compositor y pianista Germán Darío Pérez en su bambuco para piano *Ancestro* (Ver figura 7.), y en segundo lugar con las dos primeras notas del motivo melódico de la sección A, en el que se forma un acorde suspendido con el do sostenido que aparece duplicado por el violín 1 y la viola en el tiempo fuerte del compás. También se pueden apreciar elementos de texturas tomadas del Cuarteto en fa de Ravel cuando el violín 2 y la viola complementan la armonía con algunos poliacordes (armonía estratificada en partes) desglosados en semicorcheas que acompañan la blanca con puntillo que prolonga el violín 1 (cc.49-53). (Ver figura 113)

Violin I  
*mp*

Violin II  
*p*

Viola  
*mp*

Cello  
pizz.  
*mp*

Figura 113. *Almendra dulce* cc.49-53  
Fuente: elaboración propia

Entre los cc.67-78 hay un puente previo a la sección D, allí se podrán observar varios elementos combinados entre los que destacan texturas usadas por Ravel en su *cuarteto en fa* (ver figura 18), también, efectos que buscan hacer alusión a instrumentos de percusión menor usados en la MIAC y algunos cambios armónicos que se alejan de la tonalidad inicial que van en un constante desacelerando. (Ver figura 114)

Violin I  
G. Tornillo sul tasto  
rit.  
*p*

Violin II  
Lija  
*p*

Viola  
arco  
*mf*

Cello  
arco

Figura 114. *Almendra dulce* cc.67-70  
Fuente: elaboración propia

La sección D inicia con una melodía lenta en la viola que mantiene el fraseo del bambuco, en la cual continúan prevaleciendo algunas texturas simples tomadas también del segundo movimiento

del Cuarteto en Fa de Ravel (cc.71-75) donde Ravel divide un arpeggio en dos momentos de un compás; en el primer tiempo de negra con punto, el violonchelo entra en el tiempo fuerte con tres corcheas y en el segundo tiempo, la viola responde con el mismo número de corcheas terminando de completar las notas del arpeggio. Se observa el uso de algunos pizzicatos escalonados que acompañan la melodía y que describen un arpeggio que pasa por cada instrumento (cc.79-83). (Ver figura 115)

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and begins at measure 79. The key signature has two sharps (F# and C#).  
 - Violin I: Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together.  
 - Violin II: Mostly rests, with a short arpeggiated passage in measure 83 marked 'pizz.' and 'p'.  
 - Viola: Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together, with 'pizz.' markings in measures 80 and 81.  
 - Cello: Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together, with 'pizz.' markings in measures 80 and 81, and a 'p' dynamic marking in measure 79.

Figura 115. Almendra dulce cc.79-83  
 Fuente: elaboración propia

En el transcurso del desarrollo de esta sección, la viola continúa siendo la protagonista de la melodía del bambuco mientras que las voces de los extremos acompañan con algunos trinos y arpeggios que generan un diálogo entre sí en un plano secundario. El uso de este tipo de texturas fue inspirado también por el Cuarteto en Fa de Ravel (cc.56), muy frecuentes en su segundo movimiento (cc.87-91) en donde los violines ejecutan un arpeggio repetitivo mientras el violonchelo marca las notas principales del acorde en pizzicato, que a su vez acompañan la melodía de la viola. (Ver figura 116)

The image displays a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in treble clef for Violin I and II, and bass clef for Viola and Cello. The key signature has two sharps (F# and C#). The score spans measures 87 to 91. Violin I plays a continuous eighth-note pattern in measures 87-88, followed by a dynamic shift to *p* and then *mf* in measure 89. Violin II and Viola play pizzicato (pizz.) in measures 87-88, with dynamics of *mp* and *mf* respectively. In measure 89, Violin II and Viola continue with *mf* dynamics. In measure 90, Violin II and Viola play *mf* dynamics. In measure 91, Violin II and Viola play *mf* dynamics. The Cello part starts with a rest in measure 87, then plays a bass line in measures 88-91, with dynamics of *mp* and *arco* in measure 90, and *mf* in measure 91.

Figura 116. *Almendra dulce* cc.87-91  
 Fuente: elaboración propia

Se abre paso a la repetición de la sección C en el c.100, allí el bambuco recobra el *tempo* inicial y se realizan algunos ajustes para darle variedad al cuarteto tales como modular a do sostenido menor, el uso de algunos unísonos que avivan la sonoridad del formato y algunas variaciones como las dobles cuerdas en spiccato del violín 1 que aportan en la interpretación del bambuco, generando la impresión de pasar por un momento al ritmo de pasillo fiestero que maneja este tipo de acentos planteados (c.108). (Ver figura 117)

108

Violin I  
*mp*  
arco

Violin II  
*mf*  
arco

Viola  
*mf*

Cello  
*mf*

Figura 117. *Almendra dulce* cc.108-110  
Fuente: elaboración propia

Respecto a la repetición de la sección B en el c.116 se podrá observar que no se da continuidad a la modulación de la sección anterior y se procura conservar la tonalidad de si menor, generando un contrastante armónico. También, podemos encontrar que la variación en la melodía original de los violines permite que el oyente descanse un poco de aquel contagioso motivo que trataba de tornarse monótono a lo largo de la pieza, cc.116-120. (Ver figura 118)

Violin I *mf* arco

Violin II *mf* arco

Viola *f* *mf*

Cello *mf*

Figura 118. *Almendra dulce* cc.116-123

Fuente: elaboración propia

Finalmente, en el c.132 se repite la sección C en la que se decide conservar la misma orquestación del cuarteto a partir del c.49 y tras la conclusión de esta, se presenta la coda en el c.150 que hace alusión al inciso de la sección C con la aparición de tres ostinatos repartidos entre los instrumentos del cuarteto de cuerdas que darán conclusión al bambuco, uno en pizzicato a cargo de la viola y el violonchelo y otros dos en un registro agudo para los violines. Estos ostinatos interactúan entre sí para crear un efecto de eco muy presente en el segundo movimiento del *Cuarteto No. 5* de Villa-Lobos (cc.23-37) que, entre otras cosas, representa el adiós de la obra, entre los cc.158-165. (Ver figura 119)

Violin I *mf*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf*

Figura 119. *Almendra dulce* cc.158-165

Fuente: elaboración propia

## 4 Conclusiones

En relación a la pregunta de investigación sobre ¿Cómo producir cuatro arreglos y cuatro composiciones que expresen un diálogo entre la sonoridad estilística de la música instrumental andina colombiana y las posibilidades idiomáticas del cuarteto de cuerda frotada? Se presentan a continuación algunos hallazgos o alcances.

- Un primer paso para responder a nuestra pregunta de investigación, está ligado en primera instancia al entendimiento profundo de la categoría diálogo entre MIAC y CCF, que en nuestro caso se abordó inicialmente partiendo por un rastreo documental de antecedentes, que si bien, posibilitaron un entendimiento del contexto de ambas tradiciones, arrojándonos un número no muy basto de artículos, documentos y algunos libros que ayudaron a conceptualizar y problematizar el contexto de la MIAC y el CCF que se encontraba mediado por la tradición y la academia.

Un segundo paso para responder a la pregunta problematizadora, es cuestionarnos sobre el tipo de diálogo que pretendíamos abordar entre MIAC y CCF, pues la complejidad del universo de la MIAC y la construcción del concepto sonoridad estilística requería puntualizarse y contextualizarse a partir de algunos referentes que lo soportaran. De este modo al contar con algunos referentes artísticos para el CCF, resultó claro que la sonoridad estilística necesitaba también fundamentarse en unos compositores o practicas específicas que le dieran una identidad al concepto.

- Tras realizar un proceso complejo de contextualización, conceptualización e identificación de una estrategia y se nos aclaraba mejor el panorama para construir la propuesta creativa, nos dimos cuenta que nuestro diálogo necesitaba un terreno, un lugar para su desarrollo, que necesitaba situarse y sustentarse en un entorno propicio para la exploración y la creación. Es así que logró encontrar una herramienta conceptual llamada la nueva MIAC la cual proporcionaba los elementos necesarios para el desfogue creativo. Así mismo, necesitaba situarse en un contexto que favoreciera la proyección de su nueva sonoridad estilística llamado la música de cámara.

Tras un diálogo con autores y referentes teóricos. Necesitábamos documentar antecedentes artísticos que dieran cuenta de otras propuestas creativas como la nuestra y que implementara un diálogo entre MIAC y CCF, sin embargo, después de abordar a distintos autores quienes en ocasiones llegamos a coincidir, no encontramos una propuesta creativa que partiera de la pregunta de investigación planteada en este trabajo.

- Se concluye esta propuesta con la creación de los cuatro arreglos y las cuatro composiciones de MIAC para CCF que resultan como producto creativo y que dejan ver los nuevos retos y horizontes que surgen tras la elaboración de este trabajo de investigación creación.

Algunas de las búsquedas, rutas y alcances posteriores de este trabajo a futuro se encuentran relacionadas con el reto inicial que fue abortado, el cual consistía en enmarcar el proyecto en la música contemporánea y en una exploración más profunda por las posibilidades sonoras del CCF y que se vinculara a la exploración y el uso técnicas extendidas para abrir nuevos diálogos con otras tradiciones.

- Es importante resaltar la importancia del producto creativo, que contribuye no solo a la ampliación de un repertorio de MIAC para CCF, sino que servirá como puente para futuros investigadores, que podrían acudir al presente trabajo como base para la exploración musical y la creación de nuevas propuestas académicas.

## 5 Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2009). *Introducción a la sociología de la música*. Traducción, Gabriel Menéndez Torrellas. Ediciones Akal, p. 294
- Alzate, Alejandro (2015). *Nueva música instrumental andina colombiana: la identidad y sus tensiones*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencia Humanas. Departamento de Antropología. Universidad de Antioquia
- Tirado Pineda, William Harvey (2014) *Arreglos y Adaptaciones de Piezas de la Música Popular Colombiana para Cuarteto de Cuerdas*. Tesis de grado. Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela Artes- Música, Bucaramanga.
- Antequera, M. C. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. (S. d. Publicaciones, Ed.) España, España: Universidad de la Rioja. Recuperado el 13 de noviembre de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/45374.pdf>
- Arenas, Eliecer (2010). *Germán Darío Pérez Vida y Obra*. Documental. Productor: Eliecer Arenas Monsalve. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=b42WdnFUwzM&t=1161s>
- Arenas, Eliecer (2010). *Música y músicos de Colombia*. Concierto Monográfico dedicado al compositor Germán Darío Pérez. Programa de mano. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/138/>
- Arenas, Eliecer (2014) *Una Perspectiva y ocho invitaciones al diálogo*. Texto de conferencia inaugural, Fladem Colombia. Bucaramanga, Santander.
- Barrero Corral, (2018) *El bambuco en la literatura costumbrista y su contribución al proyecto de nación en el siglo XIX*. Artículo, Universidad Nacional de Colombia, tomado de [https://www.academia.edu/38194069/El\\_bambuco\\_en\\_la\\_literatura\\_costumbrista\\_y\\_su\\_contribuci%C3%B3n\\_al\\_proyecto\\_de\\_naci%C3%B3n\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX](https://www.academia.edu/38194069/El_bambuco_en_la_literatura_costumbrista_y_su_contribuci%C3%B3n_al_proyecto_de_naci%C3%B3n_en_el_siglo_XIX)
- Barriga M., Martha Lucía (2010) *Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX*. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas. (7). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3356237.pdf>

- Bedoya, Á. Yeison (2016) “*CONTEMPORANDINO*”. *Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo*. Proyecto de grado. Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades, Departamento de Música, Maestría en Composición
- Bermúdez, Egberto (2010) *A tres bandas 3er congreso iberoamericano de cultura (La música colombiana: pasado y presente*. documento recuperado de: [https://www.academia.edu/14703857/A\\_Tres\\_Bandas\\_Mestizaje\\_Sincretismo\\_e\\_Hibrida\\_ci%C3%B3n\\_en\\_el\\_Espacio\\_Sonoro\\_Iberoamericano\\_Madrid\\_SEACEX\\_y\\_AKAL\\_Edici%C3%B3n\\_2010](https://www.academia.edu/14703857/A_Tres_Bandas_Mestizaje_Sincretismo_e_Hibrida_ci%C3%B3n_en_el_Espacio_Sonoro_Iberoamericano_Madrid_SEACEX_y_AKAL_Edici%C3%B3n_2010)
- Bernal Martínez, Manuel (2004) *De el bambuco a los bambucos*. Anais /Actas V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL). Rio de Janeiro. Martha Tupinambá de Ulhôa, Ana María Ochoa e Christian Spencer Espinosa (org.). Recuperado de <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/>
- Borodín, Alexander (1920) *String Quartet No.2 in D major*. Partitura del score. Editorial Leipzig: Ernst Eulenburg, Reimpreso: Tchaikovsky & Borodín - Complete String Quartets (pp.189-236) Mineola: Dover Publications, 1994. Recuperada de [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP07980-Borodín\\_-\\_String\\_Quartet\\_No.2\\_in\\_D\\_Major.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP07980-Borodín_-_String_Quartet_No.2_in_D_Major.pdf)
- Burner Matthew (2005). *Making noise: extended techniques after experimentalism*. [Artículo] recopilado el 19 de abril de 2020. <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Byrne, David (2012). *CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA*. Libro. Editor digital jandepora. Traducción Marc Viaplana Canudas.
- Caro Mendoza, Hernando (1992) *Cuarteto Ravel, cuarteto de cuerdas, (Francia)*. Programa de Mano. De la serie Recorridos por la Música de Cámara. Banco de la República Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/2287/>

- Castellanos Camacho, N. (2010). *Cuarteto de Cuerdas: Manolov, Marcela Zorro y Camilo Noguera Compositores Javerianos IV: Música para Cuerdas*. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 5(1), 118-119. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-1.ccm>
- Duque, Ellie Anne (1984) *Escala/IIe. Revista Escala. Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Bogotá, Colombia*. ISSN - 0120-8012. Recuperado de [http://www.iie.unal.edu.co/coleccion\\_escala/uribeholguin-musico1.pdf](http://www.iie.unal.edu.co/coleccion_escala/uribeholguin-musico1.pdf)
- FAO (2014). *Cordillera de Los Andes, una oportunidad para la integración y desarrollo de América del Sur*. Documento. Santiago de Chile. Recuperado el 30-07-2022 de [https://www.fao.org/fileadmin/user\\_upload/mountain\\_partnership/docs/ANDES%20TCP%20publication%20corregido%20arg2.pdf](https://www.fao.org/fileadmin/user_upload/mountain_partnership/docs/ANDES%20TCP%20publication%20corregido%20arg2.pdf)[https://www.fao.org/fileadmin/user\\_upload/mountain\\_partnership/docs/ANDES%20TCP%20publication%20corregido%20arg2.pdf](https://www.fao.org/fileadmin/user_upload/mountain_partnership/docs/ANDES%20TCP%20publication%20corregido%20arg2.pdf)
- Franco Duque, Luis Fernando (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://ferfranco.art/proyectos-socioculturales-y-formacion/musica-andina-occidental/>
- Galvis, Antonio (2017) *Arreglos de Seis Obras Musicales Escritas Por el Maestro Rafael Aponte Carvajal Para Cuarteto de Cuerdas, (violines, viola y contrabajo)*. Trabajo de grado. Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes, Licenciatura en Música, Bucaramanga.
- Gaviria, Guillermo (2015). *CUARTETO LATINOAMERICANO, cuarteto de cuerdas (México)*. Recorridos por la Música de Cámara. Programa de mano. Temporada Nacional de Conciertos, Banco de la Republica. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/2591/download>
- González Arévalo, Gladys., Collazos García, Diana Rocío., Quevedo Urrea Jaime., (2013) *Pedro Morales Pino, Obra Para Piano*. Primera edición 2013, Ministerio de Cultura Bogotá, D. C., Colombia ISMN : 979-0-801632-10-4.
- Guerrero, Silvia Santa María., Carvajal, Mara Lioba Juan (2016) *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*. Libro. Editorial Plaza y Valdés Editores. (p.155)

- Caro, Gabriel. (s.f) *Arreglos, Adaptaciones, Versiones y Transcripciones para Cuerdas: músicas populares*. Libro de partituras. Red de Escuelas de Música, Medellín. Antioquia.
- Latham, Alison (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Cardona, León (1990) *Melodía triste*. Partitura, recopilada de <https://es.scribd.com/doc/274955470/Melodia-Triste-leon-Cardona>
- León Rengifo, Luis Fernando (2004). *MÚSICA DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA PANORAMA ACTUAL*. Artículo recopilado en la revista *Universitas Humanisticas*; Vol 38, núm. 38. Universidad Javeriana. Recopilado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/29607>
- Lerman, Fernando (2015). *El arreglador y otras figuras meta-autorales en la música. 4' 33''* Revista online de Investigación Musical - del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Recuperado de <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-15.pdf>
- Lizarazo Tolosa, Andrés Mauricio (2018) *Arreglos de Cinco temas en ritmo de Bambuco Para - un Proceso Pedagógico de Ensamble Con un Cuarteto de Cuerdas*. Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes Música, Bucaramanga.
- Londoño, María Eugenia., Tobón, Alejandro. (2004). *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*. Artículo. Revista Artes N.7 vol. 4 enero, junio de 2004.
- López Cano, Rubén., San Cristóbal Opazo, Úrsula. (2014) *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Libro. Escuela Superior de Música de
- López Gil, Gustavo Adolfo (2011) *¿Música Vieja, Música nueva? Procesos de cambio cultural en la práctica de las cuerdas tradicionales andina de Colombia, transición al siglo XXI*. Artículo. Artes la Revista. Universidad de Antioquia
- López Gil, Gustavo Adolfo., Tobón Restrepo, Alejandro., Rendón Marín, Héctor., Rendón Tangarife, Gonzalo Alberto., Mora Ángel, Fernando. (2017) *Diálogos Y Confluencias*

- Musicales En Antioquia. Cuatro Paradigmas De Las Cuerdas Tradicionales Andinas.* Revista Encuentros. Vol. 15 Núm. 3 (2017): Dossier: Música y Sociedad.
- López Lozano, Clemente (1968). *Rionegro: Narraciones sobre su historia.* Ed. Granamérica, Medellín, 1968. p.14.
- Marín, Miguel Ángel (2014). *HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA VOLÚMEN 4. La música en el siglo XVIII.* Edición José Máximo Leza. Fondo de Cultura Económica de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (pp. 373-399) recuperado de [https://www.academia.edu/7784686/ El surgimiento del cuarteto de cuerda y la consolidaci%C3%B3n de la sonata en J M Leza ed La m%C3%BAsica en el siglo XVIII en Historia de la m%C3%BAsica en Espa%C3%B1a e Hispanoam%C3%A9rica vol 4 Madrid FCE 2014 373 399](https://www.academia.edu/7784686/El_surgimiento_del_cuarteto_de_cuerda_y_la consolidaci%C3%B3n_de_la_sonata_en_J_M_Leza_ed_La_m%C3%BAsica_en_el_siglo_XVIII_en_Historia_de_la_m%C3%BAsica_en_Espa%C3%B1a_e_Hispanoam%C3%A9rica_vol_4_Madrid_FCE_2014_373_399)
- Mendívil, Julio. Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. Lienzo 25 (2004): 27-64.
- Menéndez Torrellas, Gabriel (2019) *Historia del Cuarteto de Cuerda.* Ediciones Akal. S. A. Madrid España
- Ministerio de Cultura (2013). *Pedro Morales Pino, Obra para piano.* Bogotá, Colombia. Documento recuperado de <http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=2DB8753A1BDA7D64FBEDC2FB9D68FA43?numfields=1&field1=docId&field1val=005-71787&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=Title%3A+Pedro+Morales+Pino%2C+Obra+para+piano>
- Ministerio de Cultura Fondo Nacional Suizo, Plan Nacional de Música para la Convivencia (2005). *Al son de la tierra Músicas tradicionales de Colombia.* Documento. Recuperado el 30-07-2022 de [https://kipdf.com/queue/al-son-de-la-tierra-musicas-tradicionales-de-colombia-ministerio-de-cultura-fond\\_5ac2daee1723dd4be048fd0b.html](https://kipdf.com/queue/al-son-de-la-tierra-musicas-tradicionales-de-colombia-ministerio-de-cultura-fond_5ac2daee1723dd4be048fd0b.html)
- Ochoa, Ana María (1997). *Tradición, género y nación en el bambuco.* Revista A Contratiempo. Recuperada de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663194>

Ospina Romero, Sergio Daniel (2012) *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Trabajo de grado. Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia Bogotá, Colombia.

Pérez, Germán D. (2022) *Ancestro*. Partitura. Recopilada de <https://es.scribd.com/doc/294456389/Ancestro-German-Dario-Perez>

Pinzón Wilches, Germán Darío (2021) *De la Cuerda Percutida a la Cuerda Frotada: Tres Adaptaciones para el Formato de Cuarteto de Cuerdas Frotadas desde Obras para Piano de Germán Darío Pérez*. Trabajo de grado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia Facultad De Bellas Artes, Departamento De Educación Musical, Licenciatura En Música Bogotá D.C, Colombia

Posada Saldarriaga, Andrés (2005), *La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia*. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/23264/19088>

Rendón Marín, Héctor (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Tesis de grado maestría en historia. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2937>

Rendón, M. H. V., López, G. G. A., Tobón R. A., Mora Á. F, Cortés P. M. Teresa. (2014) *Cuerdas Vivas: Utopías de Bandolas, tiples y guitarras en Antioquia*. Libro. Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes. Medellín, Colombia.

Rendón Tangarife, Gonzalo (2015). *El trío de cuerdas andinas colombianas y sus lenguajes compositivos*. Trabajo de maestría. Universidad de Antioquia

Revelo Burbano, José (2012). *LEÓN CARDONA GARCÍA: SU APORTE A LA MÚSICA DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA*. Artículo. Universidad Eafit, Escuela de Ciencias y Humanidades, Maestría en Música, Medellín, Antioquia.

Rodríguez Melo, Martha Enna (2016). *Música nacional: el pasillo colombiano*. Artículo. Universidad de los Andes. Recuperado de

[https://www.researchgate.net/publication/301566514\\_MUSICA\\_NACIONAL\\_EL\\_PASILLLO\\_COLOMBIANO](https://www.researchgate.net/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLLO_COLOMBIANO)

- Rodríguez M. E., Azula, C. P., León, R. F (2007). *La música para piano de Adolfo Mejía: versiones para cuarteto de cuerdas*. Libro. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes. Bogotá, Colombia.
- Rodríguez M. E., Azula, C. P., León, R. F (2018). *Suites para guitarra I, 2 y 4 de Gentil Montaña Versiones para cuarteto de cuerdas*. Libro. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes. Bogotá, Colombia.
- Ravel, Maurice (1905). [Partitura para cuarteto]. *String Quartet in F*. Editorial Paris: G. Astruc, n.d. [1905]. Plate G. 39 A. Reedición Paris: Durand, 1910. Mineola: Dover Publications, 1987. Recuperado de [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP01617-Ravel\\_-\\_String\\_Quartet\\_\(Score\).pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP01617-Ravel_-_String_Quartet_(Score).pdf)
- Sánchez Suárez, Sergio A. (2009). *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia*. Artículo. Revista Música, Cultura y Pensamiento. Conservatorio del Tolima. Recuperado de [https://www.academia.edu/30265710/Reflexi%C3%B3n\\_hist%C3%B3rica\\_de\\_las\\_formas\\_de\\_la\\_escritura\\_musical\\_del\\_bambuco\\_entre\\_el\\_colonialismo\\_y\\_la\\_rep%C3%ABlica\\_en\\_Colombia\\_No1](https://www.academia.edu/30265710/Reflexi%C3%B3n_hist%C3%B3rica_de_las_formas_de_la_escritura_musical_del_bambuco_entre_el_colonialismo_y_la_rep%C3%ABlica_en_Colombia_No1)
- Sans, Juan (2002). *La traducción de la música*. Artículo. Revista virtual Academia. Recuperado el 19 de octubre de [https://www.academia.edu/2562379/La\\_traducci%C3%B3n\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica](https://www.academia.edu/2562379/La_traducci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica)
- Tobón Restrepo, Alejandro (2005). *Cuerdas andinas colombianas. Versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Ministerio de Cultura, Comfenalco Antioquia y Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales Instituto de Estudios Regionales (Iner) – Facultad de Artes Universidad de Antioquia. ISBN 958-655-886-X

Villa-Lobos, Heitor (1948). [Partitura para cuarteto]. *String Quartet No.5*. Editor: New York: Associated Music Publishers, 1948. Recuperado de [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f8/IMSLP327719-PMLP530415-Villa-Lobos\\_-\\_String\\_Quartet\\_No.\\_5\\_\(score\).pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f8/IMSLP327719-PMLP530415-Villa-Lobos_-_String_Quartet_No._5_(score).pdf)

Zapata Cuéncar, Heriberto (1962) *Compositores Colombianos*. Editorial Carpel. Medellín. p. 142

## 6 Anexos

<https://drive.google.com/drive/folders/1gAD0MFnhfgsNmFGILKBpFEaXfXOGVFJ?usp=sharing>