



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

**Programa Oficial de Doctorado  
en Patrimonio (R.D. 99/2011)**

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

***Investigación, Conocimiento y Patrimonio  
Artístico–Musical de Juan Amador Jiménez  
(1903 - 1973)***

Tesis Doctoral  
**Javier Miranda Medina**

**Jaén, 2018**





UNIVERSIDAD DE JAÉN

**Programa Oficial de Doctorado  
en Patrimonio (R.D. 99/2011)**

***Investigación, Conocimiento y Patrimonio  
Artístico–Musical de Juan Amador Jiménez  
(1903 - 1973)***

**MEMORIA PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR  
CON MENCIÓN INTERNACIONAL POR LA UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Doctorando: D. Javier Miranda Medina  
Directora: Dra. Dña. Ana Tirado de la Chica  
En el marco del: Departamento de Didáctica de la Expresión  
Musical, Plástica y Corporal. Facultad de  
Humanidades y Ciencias de la Educación.  
Universidad de Jaén.



*A mis padres*



*“Un pueblo sin Banda, es un pueblo muerto”*

*Luis Uribe Bueno (1916-2000)*





## *Índice*

Introducción	[19]
Cuestiones Metodológicas	[25]
<b><i>CAPÍTULO PRIMERO:</i></b>	
<b><i>LA COMPOSICIÓN MUSICAL DE JUAN AMADOR JIMÉNEZ (1903-1973)</i></b>	[49]
<b>1. Reconstrucción de una biografía: Juan Amador Jiménez (1903-1973)</b>	[51]
1.1. Juan Amador Jiménez: Su Andadura Musical	[57]
1.1.1. La Banda de Música del Hospicio Provincial de Santa Elena (Cádiz)	[57]
1.1.2. Las Bandas Militares en España	[59]
1.2. Juan Amador Jiménez: Suboficial Músico	[65]
1.2.1. El Regimiento de Infantería de Álava nº 56	[67]
1.2.2. El Regimiento de Infantería España nº 46	[68]
1.2.3. El regreso a Málaga. Los regimientos de Álava 56, Borbón 17 y de Infantería N° 17	[69]
<b>2. Inventario del legado musical de Juan Amador Jiménez desde 1930 a 1950</b>	[71]
2.1. La catalogación de las obras de Juan Amador Jiménez	[72]
2.2. Estructura y contenido del Catálogo	[75]
2.3. Criterios de clasificación sistemática	[76]
2.4. Ficha catalográfica y criterios de descripción	[78]
2.5. Las Fuentes Documentales	[82]
<b>3. Catálogo Cronológico</b>	[87]
3.1. El problema de la cronología	[87]
3.2. Obras de conjunto contra piezas independientes	[89]
3.3. La reutilización de obras y dobles ediciones	[89]
3.4. Repertorio por Orden Alfabético y Cronológico	[91]
<b>4. Composiciones de Juan Amador Jiménez «Orden Alfabético»</b>	[93]
<b>5. Fichas de Catalogación</b>	[97]
<b>6. Características del Estilo Compositivo de Juan Amador Jiménez</b>	[101]

## ***CAPÍTULO SEGUNDO:***

### ***COLOMBIA Y EL MUNDO LE CANTA AL QUINDÍO: INFLUENCIAS COLOMBIANAS EN LA MÚSICA DE JUAN AMADOR JIMÉNEZ.*** [109]

Introducción [111]

**1. La España del Descubrimiento** [115]

**2. Vías de Influencia entre España y Colombia** [116]

**3. Los Viajes Andaluces** [122]

**4. Desarrollo e Influencias de la Música en Andalucía** [127]

**5. Ritmos de Influencia Colombiana en la Música de Juan Amador Jiménez** [143]

5.1. El Bambuco: «Hágame un Tiple Maestro» [143]

5.2. El Pasillo: «No me digas que No» [175]

5.3. El Bunde: «El Bunde del Vestido» [209]

**6. El Análisis Musical** [229]

Introducción [229]

6.1. Las Partituras: El Proceso de Selección [231]

6.2. Las Partituras: El Proceso de Transcripción. [232]

6.3. De la edición de partituras [234]

6.4. El sistema de Análisis: La Creación y La configuración [236]

6.5. Presentación de las partituras [239]

6.5.1. La Forma. [244]

6.5.2. El Sistema de Análisis Musical [245]

6.5.2.1. El Análisis de la Forma [246]

6.5.2.2. Clasificación de Frases, Períodos y Subperíodos. [247]

6.5.3. Análisis Melódico: Aspectos y terminología [248]

6.5.3.1. Análisis Rítmico en la Melodía [249]

6.5.3.2. Tema, motivo y diseño melódico. [251]

6.5.3.3 Fórmulas Melódicas [252]

6.5.3.3.1. Fórmula Melódica Conclusiva [252]

6.5.3.3.2. Fórmula Melódica Inconcreta [253]

6.5.3.3.3. Fórmula Melódica Suspensiva o Interrogativa [253]

6.5.3.4. Procedimientos del Análisis desde el Sistema Berklee. [254]

6.5.3.5. Procedimientos del Análisis desde el Sistema Schenkeriano.	[257]
6.5.3.6. Procedimientos del Análisis desde la Fenomenología Musical	[260]
6.5.3.7. Últimos Procesos y Conclusiones del Análisis Melódico desde los Diferentes sistemas de Análisis Tratados.	[269]
6.5.4. Análisis Armónico	[270]
6.5.5. Análisis del Acompañamiento.	[275]
<b>7. Instrumentos Folklóricos de Colombia</b>	[279]
7.1. Organología Musical	[281]
7.2. Clasificación de los Instrumentos Musicales	[283]
7.3. Zonas de Interinfluencia en la Música Colombiana	[284]
7.3.1. Región de la Zona del Amazonas	[284]
7.3.2. Región de la Zona Andina	[285]
7.3.3. Región de la Costa Atlántica	[285]
7.3.4. Región de los Llanos Orientales	[285]
7.3.5. Región de la Costa Pacífica	[286]
7.4. Cordófonos de la Zona Andina Colombiana	[288]
7.4.1. Tipos de Cordófonos de la Zona Andina Colombiana	[288]
7.4.1.1. La Bandola Andina	[290]
7.4.1.1.1. Recursos Técnicos de la Bandola Andina	[292]
7.4.1.2. El Tiple.	[303]
7.4.1.3. La Guitarra.	[314]
<b>8. Análisis Musical de la Partitura «Armenia» del Compositor Juan Amador Jiménez</b>	
Introducción	[321]
8.1. Armenia: El Origen de la partitura	[324]
8.2. Armenia: Análisis Fenomenológico	[326]
8.2.1. Pautas que seguir	[326]
8.3. El Punto Culminante (PC) y su Búsqueda: La Independencia de las Estructuras	[327]
8.4. El Camino hacia el Punto Culminante (PC)	[332]
8.4.1. Primera Variación	[333]
8.4.2. Segunda Variación	[333]
8.4.3. Tercera Variación	[334]

8.4.4. Cuarta Variación	[335]
8.4.5. Quinta Variación	[337]
8.4.6. Sexta Variación	[338]
<b>Conclusiones</b>	[341]
<b>Bibliografía</b>	[355]

### ***DVD de la Contraportada***

#### ***Índice***

- ***Anexo I: Inventario del Legado Musical de Juan Amador Jiménez para el período comprendido entre 1930 y 1950.***
- ***Anexo II: Ejemplos de las Partituras Analizadas con los Ritmos de Influencia en la Composición Musical de Juan Amador Jiménez.***
- ***Anexo III: Audios de la Tesis Doctoral:***
  1. Hágame un tiple Maestro\*\*\*
  2. Asómate a la Ventana\*\*\*
  3. La Guaneña\*\*\*
  4. Van cantando por la Sierra\*\*\*
  5. No me digas que No\*\*\*
  6. El Cucarrón\*
  7. Cafetos y Platanales\*\*\*
  8. Mis flores negras\*\*\*
  9. El bunde del vestido\*\*\*
  10. En el día de San Juan\*\*\*
  11. Bunde tolimense\*\*\*
  12. Tiple Viejo\*\*\*
  13. Armenia\*\*\*
  14. Brisas del Tatamá\*\*\*
  15. Edelma\*\*\*
  16. Ayamonte\*\*
  17. El Cenachero\*
  18. Himno a la Virgen de los Santos\*

19. Mis Dos Tesoros\*
20. ¡A los Toros!\*
21. Besos Locos\*
22. El Manubrio\*
23. Aguas de Marmolejo\*\*
24. Sentir de Guitarras\*
25. Himno a San Julián de Marmolejo\*
26. ¡De Chipen!\*
27. Himno a Santa Cecilia, Nuestra Patrona\*
28. Virgencita de la Esperanza\*\*
29. ¡Gloria a Ti!\*\*
30. Gracia Andaluza\*\*
31. Fino Heredia\*\*
32. Amontillado Valenzuela\*
33. Mis Claveles Rojos\*\*
34. Eco de los Quince\*
35. Maricuki\*
36. Mujer Española\*
37. El Divino Rosal\*\*
38. Pasacalles Romero\*\*
39. Zadima\*
40. Humorístico Infantil\*
41. Mi Rosa Preferida\*\*
42. Aires de Romería\*\*
43. Peña “El Canto”\*
44. Morena y Pequeñita\*\*
45. Reina de la Serranía\*\*
46. Hermanos de la Torre\*
47. Baeza Histórica\*
48. Himno Oficial de la Virgen de la Cabeza\*
49. Flor de Romero\*\*\*

- 50. Esther\*\*\*
- 51. Queja Indígena\*\*\*
- 52. Constelación\*\*\*
- 53. Bodas de oro\*\*\*
- 54. Humorismo\*\*\*
- 55. Las Carboneritas\*
- 56. Bunde Tolimense\*
- 57. Romance Esclavo de la Zarzuela «Estancias» \*

\*Interpretados al piano por Javier Miranda Medina.

\*\*Interpretados por la Banda de Música de la Asociación Músico – Cultural «Nuestra Señora de la Paz» de Marmolejo (Jaén, España) bajo la dirección de Javier Miranda Medina.

\*\*\* Ver notas a pie de página.

## *Agradecimientos*

Una vez concluido mi memoria de tesis doctoral, deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas y entidades que, con su ayuda, han hecho posible este trabajo. En primer lugar, de manera especial y sincera a la *Profesora Dra. Ana Tirado de la Chica*, por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección y tutoría. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación como investigador. Las ideas propias, siempre enmarcadas en su orientación y rigurosidad, han sido la clave del buen trabajo que hemos realizado juntos, el cual, no se puede concebir sin su siempre oportuna participación. Le agradezco también el haberme facilitado siempre los medios suficientes para llevar a cabo todas las actividades propuestas durante el desarrollo de esta tesis y, sobre todo, el darme la oportunidad de realizar esta investigación fuera de nuestras fronteras allá en “La Ciudad Milagro”, Armenia «Capital del Quindío», Colombia.

En mi andadura por tierras colombianas he de agradecer a una multitud de personas e instituciones la labor que han realizado hacia mi persona dejando que realizase mi investigación ofreciéndome desde sus instalaciones hasta todo el personal que ha influido en la misma. Así, he de estar muy agradecido a *D. Carlos Eduardo Osorio Buritica*, Gobernador del Departamento del Quindío, Armenia (Colombia); *D. Pedro Felipe Díaz Arenas*, Decano de la Facultad de Ciencias Humanas y Bellas Artes de la Universidad del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Sebastián Martínez Castro*, Director del Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Alex Darwin Cuéllar*, Director del Centro de Estudios de Investigaciones Regionales [CEIR] de la Universidad del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Jairo Hernán Díaz Arias*, Director de la Biblioteca «Euclides Jaramillo Arango» y del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación [CRAI] de la Universidad del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete de la Banda Departamental del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Julián Andrés Arias*, Euphonium–Trombón de la Banda Departamental del Quindío en Armenia (Colombia); a *Dña. Paola Lancheros*, Percusionista de la Banda Departamental del Quindío en Armenia (Colombia); a la *Asociación de Músicos Profesionales* del

Departamento del Quindío en Armenia (Colombia); *D. Jorge Iván Espinosa*, Director del Fondo Mixto para la Cultura en Armenia (Colombia); a *D. Diego Alberto Palacio*, Director de la Banda de Música de la Universidad del Quindío en Armenia (Colombia); a *D. Álvaro Pareja Castro*, Director del Centro de Documentación Musical del Quindío en Armenia (Colombia); a *Dña. Diana Collazos Reyes*, Vicepresidenta de la Fundación Orfeo en Armenia (Colombia); a *D. Benjamín Cardona Osuna*, Profesor de Cuerdas Típicas de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) en Colombia; a *D. Diego Sánchez*, Profesor de Cuerdas Típicas del Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo «Lucy Tejada» de Pereira en Colombia; a *D. Ignacio Antonio Ríos Torres*, Subdirector del Área de Música y Director de la Banda de Música Departamental de Pereira (Colombia); a *Dña. María Isabel Duarte Gandica*, Coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental y Documentación Musical del Centro Cultural Biblioteca «Luis Echevarría Villegas» de la Universidad EAFIT en Medellín (Colombia); al Coordinador de la Sala «Jaramillo Arnago» de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (Colombia); a los coordinadores de la Biblioteca «Luis Ángel Arango» de Museos y Colecciones del Banco de la República en Bogotá (Colombia); al coordinador de la Biblioteca Especializada en Música de la «Orquesta Filarmónica de Bogotá», al Centro de «Documentación Musical» de la Biblioteca Nacional de Colombia; al «Departamento de Música» de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes en Bogotá (Colombia); a los coordinadores de la Biblioteca «José Manuel Rivas Sacconi» del Instituto Caro y Cuervo con sede en Yerbabuena, Chía (Colombia); al Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales (FIDMR) de la Facultad de Artes y Biblioteca «Carlos Gaviria Díaz» de la Universidad de Antioquía en Medellín (Colombia); a los coordinadores de la Biblioteca «Jorge Roa Martínez» y «Escuela de Música» de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, Risaralda (Colombia) y, a los coordinadores de la Biblioteca «Rafael Parga Cortés» de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima de la Universidad del Tolima en Ibagué, Tolima (Colombia).

Un agradecimiento muy especial, a la *Universidad de Jaén* por concederme la Ayuda «EDUJA» para la realización de estancias destinadas a la obtención de la Mención Internacional en el Título de Doctor; a la *Diputación de Jaén* y al *Instituto de Estudios*



*Giennenses (I.E.G.)* por concederme una Subvención para la realización de esta tesis doctoral; al *Ilmo. Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules, Cádiz (España)* por haberme concedido una Beca de Investigación y, al *Excmo. Ayuntamiento de Marmolejo, Jaén (España)* por haberme concedido una Ayuda a la Investigación para la realización de esta tesis doctoral.

Desde aquí tengo que agradecer a toda la familia del compositor alcalaíno *Juan Amador*, y en especial a su nieto *D. Manuel Amador Simón* por haberme ayudado y brindado la gran oportunidad de agrandar la figura de su abuelo y dejar huella de él en la «Historia de la Música de Andalucía»; a la *Banda Municipal de Música de Málaga* y a su director titular *D. Francisco Vallejo Amaro* por su amabilidad, paciencia y prestarme para esta investigación, las dos primeras composiciones del maestro alcalaíno que se encuentran en sus archivos; a *D. Antonio José Herrera Martín* y familia, a *D. Cristóbal Manuel Serrano Barragán* y familia por haberme *donado* altruistamente todas y cada una de las partituras que tenían guardadas para que no se perdieran con el paso del tiempo y que aparecen en esta tesis doctoral; a *D. Gabriel Almagro Montes de Oca*, su paciencia, aporte de ideas e información para la realización de la tesis doctoral.

También soy agradecido a todas estas personas por enseñarme que nuestros sueños no tienen límites, por ayudarme a expresar lo que llevo dentro, por enseñarme a volar con la imaginación, por explicarme que, para tener la cabeza en el cielo, hay que tener primero los pies en la tierra, por enseñarme que hay muchas cosas por descubrir o simplemente por enseñarme a ser libre.

Javier Miranda Medina



## ***Introducción***

*“El Patrimonio Cultural ha sido forjado a lo largo de los siglos por la interacción entre las expresiones culturales de las diversas civilizaciones que han poblado Europa<sup>1</sup>”*

A través de la investigación sobre el *Patrimonio* se adquiere un conocimiento sobre el mismo que permite elaborar una visión crítica que llevar a la práctica profesional. En el siglo XVIII da comienzo una reflexión histórica sobre el significado del *Patrimonio Artístico* que adquiere pleno desarrollo en el siglo XX, culminando en nuestro país con la Ley 16/85 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español y en nuestra comunidad por la Ley 14/2007 de 26 de noviembre Patrimonio Histórico Andaluz.

Habría que analizar cómo ha ido evolucionando el pensamiento respecto a su valor y sus cualidades y los cambios producidos en cuanto a la forma y manera de conservar ese patrimonio. En este sentido es muy importante tener en cuenta las líneas de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y los estudios patrocinados por la UNESCO enfocada a la conservación y divulgación del Patrimonio Histórico.

---

<sup>1</sup> DECISIÓN (UE) 2017/864 DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 17 de mayo de 2017 relativa a un Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018). Actos Legislativos. Diario Oficial de la Unión Europea. 20.5.2017. L 131/1

A partir de estas primeras premisas, hay que decir que hoy por hoy, no existe un estudio específico sobre la vida y obra del compositor alcalaíno *Juan Amador Jiménez*. Esta tesis doctoral se centrará en la aportación al *Patrimonio Musical* de sus composiciones, el reflejo en su obra de las influencias colombianas y de cómo la difusión de su obra contribuye a la conservación y difusión de una parte de nuestro Patrimonio Histórico como es la Música.

Aunque el eje principal de la tesis será la obra musical del maestro Amador, este estudio no puede plantearse sin tener en cuenta las músicas ligeras o de entretenimiento de la sociedad de la época y que van a dejar huella tanto en el compositor alcalaíno como en su obra, tanto en España como en Latinoamérica.

Para ver las huellas dejadas en Latinoamérica a través de la música del Maestro Alcalaíno debemos conocer si existen estudios sobre el proceso de folklorización en Colombia, así como sobre sus orígenes históricos y generalidades; y, podemos afirmar que sí existen. Estos estudios habrán de ser tenidos en cuenta en la presente tesis; entre otros, tenemos los de ABADÍA MORALES, G. (1983). *Compendio general de folklore*. Biblioteca Banco de la República. Vol. II. Bogotá (Colombia); ARTEZ, I. (1993). *América latina en su música*. Editorial Siglo XXI. México; ATIENZA, J. G. (1997). *Fiestas populares e insólitas. Costumbres y tradiciones sorprendentes de los pueblos de España*. F.F. Fontana Fantástica. Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona; ESPADA, R. (1997). *Danzas españolas – su aprendizaje y conservación*. Librerías Esteban Sanz S.L. Rocío Espada. Madrid; GARCÍA MATOS, M. (1964). *Danzas populares de España*. Instituto español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid; GÓMEZ GARCÍA, P. (1992). *Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza*. Universidad de Granada.; LONDOÑO, A. (1998). *Danzas Colombianas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín (Colombia); LORENZO SANZ, E. (1993). *Proyección histórica de España en tres culturas – Castilla y León, América y el Mediterráneo*. Edita la Consejería de Cultura y Turismo – Valladolid; OCAMPO LÓPEZ, J. (1997). *Las fiestas del Folclor en Colombia*. El Áncora Editores. Bogotá (Colombia); VEGA, C. (1956). *Origen de las danzas folklóricas*. Ricordi Americana. Buenos Aires (Argentina).

En la *Villa de Marmolejo* (Jaén) y en *Andalucía* existe gran tradición de uso del *Patrimonio*. Este uso como expresión genuina de la identidad, favorece la construcción de una identidad ciudadana responsable (personal, social y cultural) basada en el respeto y la conservación del entorno y del pasado ayudando al desarrollo de un pensamiento social crítico que sea capaz de situar históricamente las evidencias del pasado dándoles significado social, político y cultural, a su vez, fomenta la capacidad de implicarse y de actuar de manera responsable en su conservación, la preservación y la divulgación, beneficiando la construcción de un conocimiento histórico y social, a partir del establecimiento de la continuidad temporal (pasado-presente-futuro), de la conciencia histórica y de la indagación histórica con fuentes primarias.

Según la UNESCO “*el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional*”<sup>2</sup>.”

Dentro de ella es donde podemos encuadrar a la *música popular*<sup>3</sup>, que ya ha recibido esta distinción en varios países: Argentina, Colombia, China, Japón, España, Guatemala,

---

<sup>2</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

<sup>3</sup> El término «popular», según nos dice *Ismael Fernández de la Cuesta*, y el término «culto» no siempre han estado asociados ni, por tanto, han sido opuestos. Su acepción ha variado considerablemente a lo largo de los siglos. El moderno concepto de «pueblo» y su adjetivo «popular» aparecen a finales del siglo XVIII, en tiempos de la Ilustración y del Naturalismo. Durante el siglo XIX se instala con fuerza después de un largo proceso de búsqueda de identidad de los pueblos, regiones y naciones. Para los hombres del Romanticismo esta identidad se manifestaba en las costumbres, los hábitos y las tradiciones ancestrales en una determinada región. Según ellos, éstas ya no estaban vigentes en las clases aristocráticas y burguesas de su tiempo, antes bien permanecían vivas en las clases menos altas de la sociedad. Así, pues, la naturaleza del «pueblo» y de la «nación» estaba expresada, en su raíz más profunda y estable, por la manera de ser y de vivir de los hombres y mujeres pertenecientes a estas clases sociales, mayoritarias. Por eso, para establecer la genuina literatura, la auténtica música, el verdadero arte del país, se reclamaba el estudio y conocimiento de las tradiciones de estas clases sociales que, con más propiedad, constituían el pueblo. La acepción del adjetivo «popular» depende, todavía hoy, del concepto de «pueblo» que nació durante el Romanticismo. El adjetivo «culto» y su abstracto «cultura» son más difíciles de acotar. Pueden usarse -de hecho, se usan- de manera casi ilimitada. Con el término «culto» etiquetamos en una primera instancia todo lo que es producido por los seres humanos, en contraposición con lo que es producto de la naturaleza o forma parte de ella y llamamos «natural». Pero «naturaleza» es también una abstracción. Como tal, también este concepto tiene historia, origen, crecimiento semántico, uso. La naturaleza podría situarse consiguientemente dentro de la cultura o como parte de ella. Con una perspectiva ecologista podría decirse, inversamente, que la cultura es la naturaleza, por cuanto la especie humana está integrada en ella como un estrato más. No es ésa, sin embargo, la acepción más común. Desde mediados del siglo XIX, la cultura ha recibido múltiples definiciones. Su principal referencia común, en general, ha sido la visión del ser humano en su desarrollo antropológico integral orientado a su perfección. Contemplado así, lo «culto» se opone a lo «popular», tal como se ha descrito anteriormente, entendiendo lo «popular» como lo «natural», esto es lo que no se ha desarrollado antropológicamente. Así las cosas, es realmente complicado, por no decir arbitrario, establecer los límites objetivos del binomio «popular-culto» aplicado a la música. A mayor abundamiento, la música contemplada en su diacronía se nos presenta en múltiples tipos de oposiciones binarias similares a la que intentamos describir como «culto-popular», a saber: de clase o de cultura «alta-baja»; de tradición «oral-escrita», «teórica / especulativa-práctica», etc. Merece la pena detenerse en la somera descripción de estos binomios con el fin de comprender mejor aquél del que estamos tratando.

Bangladesh, Estonia, Letonia, Filipinas, Georgia, Irán, Italia, Yemen, Corea, etc., y, para lograr este reconocimiento hay que cumplir una serie de requisitos como aunar tradición y contemporaneidad; ser integrador, estableciendo un vínculo entre el pasado y el presente que sirva para asegurar el futuro asegurando una cohesión social que ayude al sentimiento de pertenencia a una comunidad; ser representativo, lo que no implica que sea exclusivo ya que depende de las personas que se dedican a transmitir sus conocimientos a las generaciones más jóvenes para que no se pierda; se basa en la comunidad, ya que sólo la comunidad en la que se desarrolla puede reconocerlo como patrimonio: son ellos los que deciden qué expresión, qué costumbre o que tradición forma parte de ese *Patrimonio*.

El legado artístico-musical de *Juan Amador Jiménez* tendría que incluirse en el apartado de “*Artes del espectáculo*” en el que la música se integra. La música no sólo nos ayuda a contar la historia de una época, nación o comunidad, sino que cumple variadas funciones sociales en diferentes ocasiones y para mantenerlo vivo, este legado debe recrearse y transmitirse, es decir, hay que transmitir los conocimientos, técnicas y significados.

Llegados a este punto hay que decir que los antecedentes para una investigación sobre el legado artístico del compositor español *Juan Amador Jiménez (1903 - 1973)* se refieren a tres aspectos principales: la importancia del estudio y transferencia del conocimiento sobre el Patrimonio Artístico local en un contexto nacional e internacional; el propio legado artístico y figura histórica de Juan Amador, que es objeto de estudio de esta investigación a través de *la investigación cualitativa, fenomenológica y schenkeriana*, y las *Relaciones Internacionales* e influencia entre España e Iberoamérica.

---

En el pensamiento Occidental se han mezclado varios conceptos de «pueblo». Uno de ellos es el heredado del *populus* romano con una carga jurídica e institucional similar al «*demos*» griego, por ejemplo, en la expresión «*populus senatusque romanus*», significado que no tiene el término «*plebs*» con el cual se designa, a veces despectivamente, el conjunto de los ciudadanos vistos fuera de la estructura social. El otro concepto de «pueblo» es cristiano, entroncado con el que aparece en el Antiguo Testamento. Aquí los pueblos poseen su identidad radicalmente por su ascendencia (Génesis, c. 10, 11 Y 12). Es, por tanto, la raza la que los diferencia. El pueblo judío posee el sello de estar constituido por los descendientes de Abraham. Éstos tienen la conciencia colectiva de pueblo elegido cuyo patrimonio es un lugar asignado por Dios, la tierra prometida. Los cristianos se consideran «pueblo», no por su ascendencia sino por su fe (Gál. 3, 26-29), sin referencia a un determinado ámbito geográfico. Curiosamente la palabra «pueblo», *populus*, *laos*, no aparece en el Nuevo Testamento sino como cita de algún pasaje del Antiguo Testamento y como metáfora del pueblo judío: «*genus electum, regale sacerdotium, gens sancta, populus acquisitionis ... qui aliquando non populus, nunc autem populus Dei*» (I Petr. 2,9-10; vid. Éx. 19,6; Is. 23,20). La literatura eclesiástica seguirá esta idea que manifiesta la epístola de San Pedro. El «pueblo» estará adjetivado como «fiel» o «de Dios», y la universalidad que denota la palabra latina *populus* y *plebs* o sus equivalentes griegas *laos* y *piezas* usados por la Biblia en sentido de multitud o masa de hombres más o menos cohesionada, choca frontalmente con el particularismo que expresará más tarde la famosa sentencia de la Paz de Augsburgo de 1555 y es la base del nacionalismo religioso: «*Cuius regio eius religio*».

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2009). *Música popular - música culta. Una revisión crítica*. «En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. Págs. 1378-1379.

Para saber de su existencia de estos manuscritos hemos tenido que acudir a diferentes Archivos Históricos Provinciales (Jaén, Andújar y Marmolejo); Centro de Interpretación del Balneario de la Villa de Marmolejo (Jaén); a los archivos de las Bandas Municipales de Música de Jaén, Granada y Málaga respectivamente; al archivo de la Banda de Música de la AMC “Ntra. Sra. De la Paz” de Marmolejo (Jaén), antigua Banda Municipal de Marmolejo; a los archivos personales de la propia familia y músicos locales, a la Biblioteca Nacional de España (BNE), entre otros lugares tanto nacionales como extranjeros.

Entre los numerosos músicos que ha dado la región de Andalucía, figura el nombre de *Juan Amador Jiménez*, músico y compositor que plasmó la cultura rítmica andaluza con *influencia latinoamericana* en algunas de sus mejores páginas musicales que se han escrito y, sin duda, por ello, ocupará, por derecho propio, un sitio importante en la Historia de la Música Andaluza.





## ***Cuestiones Metodológicas***

La presente tesis doctoral, parte de un paradigma descriptivo cualitativo, basado en principios metodológicos hermenéuticos-fenomenológicos. En los siguientes apartados se expondrán las bases en las que se sustenta el proceso de documentación, procesamiento y análisis de datos, e interpretación de los resultados.

### ***Epistemología de la investigación cualitativa.***

En relación con los niveles y las perspectivas relacionadas con la investigación de las ciencias sociales, en esta tesis se pueden establecer dos paradigmas básicos, el paradigma cuantitativo y el paradigma cualitativo.

Un paradigma es una estructura o un conjunto de suposiciones e ideas, que proporciona el camino para ver cómo es el mundo cuando su aspecto científico se relaciona con sus suposiciones. También proporciona preguntas e incógnitas que han de ser revelados e interpretados, y a su vez indica los métodos de investigación que se han de utilizar<sup>4</sup>. Guba y Lincoln<sup>5</sup> definieron un paradigma como “*un conjunto de creencias básicas (o metafísica)*”

---

<sup>4</sup> Neuman, W. L. (2011). *Social science methods: Quantitative and qualitative approaches*.

<sup>5</sup> Guba, E. G., y Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. *Handbook of qualitative research*, 2(163-194), 105. Pag.107

*que trata de los principios o los primeros principios*". Patton<sup>6</sup> argumentó que es una visión o percepción con respecto al fenómeno complejo del mundo real.

Pero fue Kuhn<sup>7</sup>, el primer investigador que utilizó paradigmas en el contexto de un marco para comprender la investigación. El autor ve los paradigmas como reglas y técnicas establecidas descubiertas por una comunidad científica, que ayudan a identificar e iluminar un problema, y además proporcionan una dirección razonable para resolverlo. Los paradigmas a su vez proporcionan resultados y justificaciones que son aceptables para la comunidad científica para futuras referencias.

Neuman, diferencia el interpretacionismo y el positivismo de los paradigmas filosóficos. El autor mencionó que la visión positivista del mundo es objetiva en la parte en que se puede medir el comportamiento, la causa y efecto y se puede predecir la actividad humana. Está más centrado en los mecanismos del mundo científicamente y se concentra en el cálculo y la estimación de la ocurrencia de eventos en el mundo.

En contraposición, una visión interpretivista del mundo permite valores subjetivos, donde se entiende que los individuos forman su propia realidad del mundo en diferentes contextos a través de interacciones con otros, en un paradigma interpretativo los investigadores no tienen acceso directo al mundo real<sup>8</sup>. Se entiende que los individuos perciben el mundo de manera diferente debido a sus propias experiencias y percepciones en diferentes contextos. Cada paradigma filosófico tiene sus propias fortalezas y debilidades<sup>9</sup>. Lo más importante al considerar los métodos de investigación son los requisitos de investigación y los objetivos de investigación<sup>10</sup>.

Desde el contexto de los objetivos de la presente investigación, la definición de la composición musical de Juan Amador, el encuadre cultural e histórico de su obra y, la

---

<sup>6</sup> Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. SAGE Publications, inc.

<sup>7</sup> Kuhn, T. S. (1970). *The Structure of scientific revolutions* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press

<sup>8</sup> Bueno Cuadra, R. (2014). Una nota sobre complejidad y paradigma cualitativo. *Liberabit*, 20(2), 353-368.

<sup>9</sup> Ascorra, P., y López, V. (2016). Investigación cualitativa en subjetividad. *Psicoperspectivas*, 15(1), 1-4.

<sup>10</sup> Cassell, C., y Johnson, P. (2006). Action research: explaining the diversity. *Human Relations*, 59(6), 783-814.

descripción de los procesos de interacción e influencia con Colombia, se entiende la selección de un enfoque interpretativo.

La posición ontológica de la visión interpretivista es el relativismo. El relativismo es la visión de que la realidad es subjetiva y difiere de persona a persona<sup>11</sup>. Las realidades están mediadas por los propios sentidos, se entiende que, sin conciencia, el mundo no tiene sentido. La realidad surge cuando la conciencia se ocupa de objetos que ya están colmados de significado<sup>12</sup>. La realidad se construye individualmente; hay tantas realidades como individuos y el lenguaje no etiqueta pasivamente los objetos, sino que activamente forma y moldea la realidad<sup>13</sup>. Por lo tanto, la realidad se construye a través de la interacción entre el lenguaje y los aspectos de un mundo independiente.

La epistemología interpretativa se nutre del subjetivismo, y se basa en fenómenos del mundo real. Con respecto al mismo fenómeno, diferentes personas pueden construir significados de diferentes maneras (Crotty, 1998, p.9) pero la verdad es un consenso formado por los co-constructores<sup>14</sup>. Por lo tanto, el conocimiento tiene el rasgo de ser culturalmente derivado e históricamente situado. El paradigma interpretativo no cuestiona las ideologías; las acepta. El conocimiento y la realidad significativa se construyen dentro y fuera de la interacción entre los humanos y su mundo y se desarrollan y transmiten en un contexto social<sup>15</sup>.

Por lo tanto, el mundo social solo se puede entender desde el punto de vista de las personas que participan en él<sup>16</sup>. El interpretivismo tiene como objetivo traer a la conciencia fuerzas y estructuras sociales ocultas. Los principios metodológicos de la investigación que se ha desarrollado se basan en preceptos hermenéuticos-fenomenológicos. La palabra “hermenéutica” significa interpretación, y como tal, los términos fenomenología hermenéutica y fenomenología interpretativa se pueden usar indistintamente<sup>17</sup>. Además de

---

<sup>11</sup>Guba, E. G., y Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. *Handbook of qualitative research*, 2(163-194), 105.

<sup>12</sup>Crotty, M. (1989). The foundations of social research. London: Sage.

<sup>13</sup>Frowe, I. (2001). Language and educational practice. *Cambridge Journal of Education*, 31(1), 89-101.

<sup>14</sup>Pring, R. (2000). The ‘false dualism’ of educational research. *Journal of Philosophy of Education*, 34(2), 247-260

<sup>15</sup>Crotty, M. (1989). The foundations of social research. London: Sage.

<sup>16</sup>Cohen, L., Manion, L., y Morrison, K. (2007). *Research methods in education* (6th Edition). London: Routledge.

<sup>17</sup>Schmidt, L. K. (2016). *Understanding hermeneutics*. Routledge.

sus aplicaciones a la fenomenología, la hermenéutica es una metodología que se aplica a muchas otras disciplinas, como la hermenéutica legal, bíblica y filológica (lingüística). Esencialmente, la hermenéutica se aplica a cualquier disciplina en la que haya un enfoque en la interpretación del lenguaje o las obras escritas<sup>18</sup>.

Además, la interpretación del lenguaje puede tener lugar en un nivel semántico o psicológico; es decir, uno puede usar la práctica de la hermenéutica para comprender el lenguaje utilizado por el autor (semántica) o los pensamientos subyacentes del autor (psicológico). Según Schmidt<sup>19</sup>, estos dos niveles (semántico y psicológico) “dependen el uno del otro para completar la tarea de interpretar”. Se puede entender que esto significa que el estudio de los aspectos gramaticales y psicológicos del lenguaje del autor son parte integral del proceso hermenéutico.

Por su parte la fenomenología, se centra en la comprensión de las experiencias vividas de los individuos<sup>20</sup>. La fenomenología hermenéutica, como una rama de la fenomenología, también se ocupa de la comprensión de las experiencias vividas; sin embargo, el lado hermenéutico implica que la comprensión es interpretativa más que puramente descriptiva. Esta noción se basa en la idea de que los investigadores, también son seres humanos, que están influenciados por su propia historia y su propio entorno<sup>21</sup>. Además, dado que el método de comprensión propio proviene del lenguaje, una herramienta que cada uno utiliza de manera única, la interpretación es inevitable<sup>22</sup>.

Por lo tanto, la metodología subyacente a la fenomenología hermenéutica postula que comprensión propia de las experiencias vividas siempre será “interpretativa”. Para comenzar una investigación fenomenológica hermenéutica, el investigador plantea la pregunta: ¿Cómo es la experiencia? (van Manen, 1990). Al hacer esta pregunta, el investigador espera obtener una comprensión más rica de un fenómeno particular descubriendo la “esencia” de la

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid. pág. 7

<sup>20</sup> Van Manen, M. (1990). Hermeneutic phenomenological reflection. *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*, 77-109.

<sup>21</sup> Lavery, S. M. (2003). Hermeneutic phenomenology and phenomenology: A comparison of historical and methodological considerations. *International journal of qualitative methods*, 2(3), 21-35.

<sup>22</sup> Schmidt, L. K. (2016). *Understanding hermeneutics*. Routledge.

experiencia vivida a la luz del significado que se encarna en ella<sup>23</sup>. Con este objetivo en mente, el investigador se compromete con el texto, utilizando un proceso profundo, interpretativo y dialógico de lectura y escritura<sup>24</sup>.

La justificación del enfoque hermenéutico fenomenológico planteado en la presente investigación se sustenta en la necesidad de profundizar en el fenómeno de aportación bidireccional entre el compositor y la escuela musical colombiana. El enfoque planteado no se reduce a interpretaciones simplistas, lo que se pretende es descubrir nuevas capas de comprensión a medida que los fenómenos se describen con detalle, y dan respuesta a las preguntas planteadas.

La intención detrás del cuestionamiento es entender la experiencia como una forma de llegar a ser más experimentados<sup>25</sup>. Van Manen<sup>26</sup> afirma que esta intención significa que la investigación es un proceso de cuidado, en el que se busca ser más reflexivos y discretos con los demás. También se refiere a esta preocupación de “*cómo actuar [con tacto y de manera reflexiva] en situaciones y relaciones cotidianas*”, como la fenomenología de la práctica. El concepto de fenomenología de la práctica está enraizado en la noción de comprensión “empática”, un tipo de comprensión que es “*relacional, situacional, corporal, temporal, accional*” en oposición a “*gnóstica, cognitiva, intelectual, técnica*”<sup>27</sup>.

Además, van Manen<sup>28</sup> postula que el conocimiento de la patología está relacionado con la competencia de los profesionales; es decir, afirma que el conocimiento profesional incluye un nivel de capacidad cognitiva, pero también incluye la comprensión empática: “*el sentido y la sensualidad del cuerpo, presencia personal, percepción relacional, tacto para saber qué decir y hacer en situaciones contingentes, reflexivo rutinas y prácticas ...*”<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Van Manen, M. (1990). Hermeneutic phenomenological reflection. *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*, 77-109

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid. pag.13

<sup>27</sup> Van Manen, M. (1990). Hermeneutic phenomenological reflection. *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*, 77-109. Pág.20

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid. Pag.20

Van Manen<sup>30</sup> sugiere que se necesita un lenguaje que pueda llevar el conocimiento de la patología a los practicantes al permanecer orientados a las experiencias de los individuos en el mundo de la vida. Este lenguaje, como el que se encuentra en la fenomenología, puede “hablarnos y exigirnos”<sup>31</sup> para mejorar el entendimiento en general y, por lo tanto, la práctica profesional.

Por lo tanto, con la investigación y la escritura fenomenológica, el objetivo no es solo obtener una comprensión más profunda de una experiencia vivida, sino compartir esa comprensión con los demás en un esfuerzo por desarrollar aún más las “*dimensiones experienciales, morales, emocionales y personales*”<sup>32</sup> de las inquietudes profesionales. Estos conceptos quedan reflejados en la presente investigación a través de las entrevistas mediante las que tiene un lugar en el intercambio de conocimiento y comprensión empática con los demás. La teoría interpretativa generalmente está fundamentada (inductiva), se genera a partir de los datos, no la precede<sup>33</sup>. Por lo tanto, las preguntas de investigación son amplias. Cohen et al<sup>34</sup>. identifican que un enfoque caracterizado por su énfasis en un caso individual, en el que está incrustado un mundo social relativista, es idiográfico.

Los interpretivistas, reconocen que el conocimiento libre de valores no es posible. Por ejemplo, los investigadores afirman sus creencias cuando eligen qué investigar, cómo investigar y cómo interpretar sus datos<sup>35</sup>. Los métodos interpretativos dan una idea y una comprensión del comportamiento, explican las acciones desde la perspectiva del participante y no dominan a los participantes. Los ejemplos incluyen: entrevistas abiertas, grupos focales, cuestionarios abiertos, observaciones abiertas, protocolo de pensamiento en voz alta y juegos de roles.

La metodología interpretativa está dirigida a comprender el fenómeno desde la perspectiva de un individuo, investigando la interacción entre individuos, así como los

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid. pág.22

<sup>33</sup> Cohen, L., Manion, L., y Morrison, K. (2007). *Research methods in education* (6th Edition). London: Routledge.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Edge, J., & Richards, K. (1998). May I see your warrant, please? Justifying outcomes in qualitative research. *Applied linguistics*, 19(3), 334-356.

contextos históricos y culturales que las personas habitan<sup>36</sup>. Los ejemplos de metodología incluyen: estudios de casos (estudio en profundidad de eventos o procesos durante un período prolongado), fenomenología (el estudio de la experiencia directa sin permitir la interferencia de las preconcepciones existentes), hermenéutica (derivando el significado oculto del lenguaje) y etnografía (el estudio de grupos culturales durante un período prolongado). Los constructos individuales se obtienen y se comprenden a través de la interacción entre los investigadores y los participantes<sup>37</sup> y se confía en los participantes lo más posible<sup>38</sup>.

Estos métodos generalmente generan datos cualitativos. Los análisis son las interpretaciones de los investigadores; en consecuencia, los investigadores deben hacer que su agenda y sistema de valores sean explícitos desde el comienzo. La investigación se considera buena si: proporciona evidencia rica y ofrece cuentas creíbles y justificables (validez / credibilidad interna), puede ser utilizada por alguien en otra situación (validez externa / transferibilidad), y el proceso de investigación y los hallazgos pueden ser replicados (fiabilidad / confiabilidad)<sup>39</sup>.

### ***Fuentes***

La documentación es un instrumento o técnica de investigación social que tiene como finalidad obtener datos e información a partir de documentos escritos y no escritos, susceptibles de ser utilizados dentro de los propósitos de una investigación en concreto. Existen dos tipos de fuentes o datos en la investigación social<sup>40</sup>. En *primer lugar*, los datos primarios que son aquellos que nosotros, como investigadores, obtenemos directamente de la realidad, recogiéndolas con instrumento propios. Sirven para contrastar la teoría con la realidad empírica; y, en *segundo lugar*, los datos secundarios que son las informaciones que ya han sido producidas por otras personas o instituciones. La utilización de documentación en la investigación social constituye, por tanto, una fuente secundaria<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Creswell, J. W. (2009). Mapping the field of mixed methods research.

<sup>37</sup> Guba, E. G., y Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. *Handbook of qualitative research*, 2(163-194), 105.

<sup>38</sup> Creswell, J. W. (2009). Mapping the field of mixed methods research.

<sup>39</sup> Cohen, L., Manion, L., y Morrison, K. (2007). *Research methods in education* (6th Edition). London: Routledge.

<sup>40</sup> Borrego, Á., y Urbano, C. (2006). La evaluación de revistas científicas en Ciencias Sociales y Humanidades. *Información, cultura y sociedad*, (14), 11-27.

<sup>41</sup> Mercado, A. G. (2009). *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*. El Colegio de Mexico AC.

En el trabajo que se presenta se priorizan las fuentes primarias como base del análisis, siendo las secundarias necesarias para la contextualización histórica. Entre nuestras fuentes primarias contamos con dos recursos inigualables: los *manuscritos originales* de los diferentes autores de las partituras seleccionadas y la *grabación* de estas por diferentes grupos instrumentales.

Las *partituras* han sido facilitadas por cortesía de *Sebastián Martínez Castro*, *Profesor de Guitarra y Director del Instituto de Bellas Artes* de la *Facultad de Ciencias Humanas y Bellas Artes* de la *Universidad del Quindío*, Armenia (Colombia), por la *Sala de Patrimonio Documental, Biblioteca, Universidad EAFIT*, Medellín (Colombia), por el *Centro de Documentación e Interpretación Musical* de Armenia (Departamento del Quindío), por el *Profesor de Clarinete* de la *Banda Departamental de Música del Quindío*, *Gerardo López Castillo* y, por los *Profesores de Cuerdas Típicas*, *Benjamín Cardona Osuna* y *Diego Sánchez* de la *Universidad Tecnológica de Pereira (UTP)*, Risaralda (Colombia).

Las *grabaciones* han sido facilitadas por el *Centro de Documentación del Quindío* en Armenia (Colombia), por el *Instituto de Bellas Artes* de la *Facultad de Ciencias Humanas y Bellas Artes* de la *Universidad del Quindío*, por el *Centro de Estudios e Investigación Regionales (CEIR)* de la *Universidad del Quindío*, por la *Banda Departamental de Música del Quindío* en Armenia (Colombia) y por el grupo de cuerdas típicas “*Sinapsis*” de Pereira (Colombia).

Con el fin de crear un contexto y establecer la evolución histórica tanto de la vida del autor como de su obra, el proceso de investigación comenzó con una revisión de la literatura existente sobre la temática, para ello diferentes fuentes de información tales como libros, revistas y material publicado online.



## ***Técnicas de recogida de datos.***

En la investigación cualitativa existe una clara diferencia en el formato de los datos, pero también en la estrategia general para obtener los datos<sup>42</sup>. En cuanto al formato, simplemente establecido, la investigación cualitativa busca relatos verbales o descripciones en palabras, o pone observaciones en palabras. Otra gran diferencia es que usa preguntas abiertas. Sin embargo, más importante aún, también utiliza una estrategia abierta para obtener los datos<sup>43</sup>.

Por «abierto» se hace referencia no solo a que se anima a los participantes a que elaboren sus cuentas, o que las observaciones no se limiten a ciertas categorías preexistente, sino que también, se refiere a la estrategia general de recopilación de datos. Significa que la investigación es flexible y se adapta cuidadosamente al problema en cuestión y a las experiencias y habilidades particulares del informante individual para comunicar esas experiencias, haciendo que cada entrevista sea única<sup>44</sup>.

Existen varios métodos para obtener información para la investigación cualitativa. Las entrevistas cualitativas son el enfoque general más común, con predominio de formatos de entrevista semiestructurados y no estructurados.

En estas formas de entrevista, se les pide a los participantes que proporcionen informes elaborados sobre experiencias particulares<sup>45</sup>.

El entrevistador debe tener habilidades básicas, además de cierta formación adicional en la realización de entrevistas abiertas; tales entrevistas son muy similares a la exploración empática encontrada en una buena terapia centrada en la persona<sup>46</sup>. Una buena práctica es

---

<sup>42</sup> Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). Metodología de la investigación.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid

<sup>45</sup> Hernández Carrera, R. M. (2014). La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada. *Cuestiones Pedagógicas*, 23, 187-210

<sup>46</sup> Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa* (No. 303.442).

desarrollar una guía de entrevista que ayude al entrevistador a enfocarla sin imponer demasiada estructura (Hernández Carrera, 2014).

La técnica de recogida de datos seleccionada para el trabajo de campo fue el uso de entrevistas no estructuradas. Los pioneros de la etnografía desarrollaron el uso de entrevistas no estructuradas con informantes clave locales, es decir, mediante la recopilación de datos a través de la observación y el registro de notas de campo, así como el involucrarse con los participantes del estudio. Para ser precisos, la entrevista no estructurada se asemeja más a una conversación que a una entrevista y siempre se piensa que es una “conversación controlada”, que está sesgada hacia los intereses del entrevistador (Gray, 2013).

Las entrevistas no dirigidas, es decir, entrevistas no estructuradas, tienen como objetivo recopilar información detallada y, por lo general, no tienen un conjunto de preguntas previamente planificadas<sup>47</sup>. Otro tipo de entrevista no estructurada es la entrevista enfocada en la cual el entrevistador conoce bien al entrevistado y en momentos de desviarse del tema principal, el entrevistador generalmente lo enfoca hacia el sujeto clave<sup>48</sup>. Otro tipo de entrevista no estructurada es una entrevista informal y coloquial, basada en un conjunto de preguntas no planificadas que se generan instantáneamente durante la entrevista<sup>49</sup>.

### ***Análisis cualitativo de los datos.***

Para el análisis cualitativo de los datos, como primer paso se estudiaron las escuelas de análisis más comunes en el gremio académico. El *Análisis Schenkeriano* y *Fenomenológico*, en lo que respecta a la música académica, erudita o clásica, y el sistema de *Análisis de Berklee* en lo referente a la música popular latinoamericana.

Al intentar aplicar estos procedimientos a la estética que nos ocupa encontramos tanto recursos útiles a nuestras necesidades, como técnicas menos efectivas a este caso. Puesto que el *Sistema de Análisis* se establece el origen de cada procedimiento con su

---

<sup>47</sup> Gray, D. E. (2013). *Doing research in the real world*. Sage.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

respectiva bibliografía y objetivo, omitimos tales detalles en esta instancia; sin embargo, podemos argumentar cómo se maduró el proceso. Por ejemplo, el *Análisis de Berklee* estudia una estética de mayor complejidad armónica y por eso retrata mediante el uso de ciertos símbolos, claras relaciones en las progresiones y sucesiones armónicas. En nuestro caso, la armonía es menos compleja y estos procesos resultan innecesarios. No obstante, fue útil conocer este lenguaje porque ahí encontramos el concepto de dominante por extensión y nuestros autores lo utilizan en sus obras.

En el *Análisis Schenkeriano* es muy importante el concepto de prolongación y el estudio de las obras busca principalmente mostrar cómo la música es la decoración de una capa más simple. Los procesos del *Análisis Schenkeriano* son extensos, relativamente complejos, y, nos conducen al esqueleto de la obra, hasta el punto de ilustrar una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven de mil compases es a gran escala: una arpegiación del acorde de tónica. En tal caso esta conclusión no es necesariamente algo obvia, pero en la estética de la música colombiana de la Región Andina, las formas ilustran secciones claramente fraccionadas con contrastes armónicos evidentes entre estas. De tal forma, este proceso sobra y requeriría de un buen número de páginas para ilustrar esta conclusión elemental. Un proceso en el análisis melódico de *Schenker* es identificar las disminuciones melódicas con la finalidad de omitir todos los sonidos ornamentales e ilustrar en un pentagrama a dos partes los sonidos estructurales. Al conocer la práctica del *Pasillo*, del *Bambuco*, del *Bunde* y el *Pasodoble* ya sabemos que los sonidos estructurales casi siempre quedan consignados al inicio y al final de cada período, y por tanto, de cada frase, por esto no es necesario este procedimiento. No obstante, es muy útil hallar las diversas disminuciones melódicas para entender el comportamiento melódico de las frases, los períodos y los subperíodos.

A partir de la lectura y audición de cada obra, el análisis se emprende según los parámetros unificados y explicados en el capítulo “*Sistema de Análisis*”. Como orientación general se extienden los siguientes puntos de vista y metodológicos:

1. *Análisis de la Forma*: Distingue las secciones, así como la definición e identificación de los elementos formales dentro de la composición. En base a éste, se estructura el orden y el sistema en el resto del análisis
2. *Análisis Melódico*: Define la lógica de la longitud melódica mediante el uso de procesos heredados de las escuelas de análisis citadas y el estudio del ritmo estructural y la agógica.
3. *Análisis Armónico*: Determina el cifrado de los acordes y explica la relación significativa entre los mismos, y, con respecto a las fórmulas melódicas. Establece el ritmo armónico. También orienta al lector sobre las progresiones armónicas recurrentes para que éstas sirvan como referencia.
4. *Análisis de Acompañamiento*: Establece los patrones rítmicos recurrentes, así como la relación y la dinámica de los instrumentos armónicos con respecto a la línea melódica. Se estudia el comportamiento del bajo, con referentes claros de estudio del acompañamiento y el sistema de *Análisis de Berklee*.

Para esta tesis doctoral, el trabajo de campo llevado a cabo se erigió bajo dos pilares básicos de la *investigación etnográfica* como son la *observación participativa* y las *entrevistas abiertas*.

Para Hammersley y Atkinson<sup>50</sup> “*la etnografía no tiene un significado estándar y bien definido*”. No obstante, algunas palabras y frases son recurrentes. El etnógrafo estudia la vida cotidiana de las personas. Tal trabajo de campo no está estructurado. El objetivo es recuperar el significado de sus acciones mediante una inmersión profunda, en la temática. Históricamente, significaba ir a otro país, aprender el idioma y estudiar la vida cotidiana de los habitantes de una aldea, tribu o cualquier unidad de organización social que se hubiera seleccionado. Para el noviciado, era la única forma de convertirse en antropólogo cultural; “*No puedes enseñar el trabajo de campo, tienes que hacerlo*”. Para Wood<sup>51</sup>, es “*investigación basada en la interacción personal con sujetos de investigación en su propio entorno*”, no en el laboratorio, la biblioteca o la oficina.

---

<sup>50</sup> Hammersley, M. and Atkinson, P. (2007) [1983] *Ethnography: principles in practice*, 3rd edition. London: Routledge.

<sup>51</sup> Wood, Elizabeth J. (2007) ‘Field Research’ in Carles Boix and Susan C. Stokes (Eds.), *The Oxford Handbook of Comparative Politics* Oxford: Oxford University Press 123-46.

Es una inmersión profunda o una inmersión intensiva en la vida cotidiana de otras personas en su entorno local, normalmente durante un período de tiempo considerable. Por supuesto, el trabajo de campo tiene varios nombres como tantas “*descripciones*” y “*el estudio de caso ampliado*”<sup>52</sup>.

A primera vista, existen afinidades con los estudios de caso comunes, que son estudios en profundidad de una sola unidad o evento. El método fue criticado a menudo por ser ideográfico y no fomentar generalizaciones. Últimamente, los científicos han dedicado mucho esfuerzo a asimilar el método del caso al naturalismo y su lenguaje de variables y pruebas de hipótesis.

Por ejemplo, Wood analizó cinco estudios de casos específicos y concluyó que “*sacrifican explícitamente la profundidad del análisis etnográfico por la tracción analítica, a través de la comparación de casos que varían en la extensión de la movilización observada*”. Era su manera de superar “*los obstáculos para hacer inferencias causales válidas basadas en datos de campo*”<sup>53</sup>.

Entonces, los estudios de caso pueden ser simplemente descripciones de temas específicos, pero los científicos se ven obligados a usarlos para construir teoría, para probar la validez de hipótesis específicas y para probar teorías tratándolas como el equivalente de experimentos decisivos<sup>54</sup>.

El enfoque interpretativo del trabajo de campo es marcadamente diferente porque aboga por la profundidad etnográfica. Los antropólogos no se refieren al trabajo de campo como un “*estudio de caso*” porque no es un “*caso*” de nada hasta que se retiran del campo para analizar y redactar sus notas de campo. De hecho, la etnografía interpretativa está menos interesada en las generalizaciones que en plantear nuevas preguntas. El objetivo es la edificación; para encontrar “*nuevas, mejores, más interesantes, más fructíferas formas de*

---

<sup>52</sup> Aronoff, M. J. and Kubik, J. (2013) *Anthropology and Political Science. A Convergent Approach*, New York: Berghahn Books.

<sup>53</sup> Wood, Elizabeth J. (2007) ‘Field Research’ in Charles Boix and Susan C. Stokes (Eds.), *The Oxford Handbook of Comparative Politics* Oxford: Oxford University Press 123-46.pág.143-142

<sup>54</sup> Yin, Robert K (2008) *Case Study Research: Design and Methods*, 4th edition, London: Sage.

*hablar sobre*” la vida cotidiana ya sea actual o pasada<sup>55</sup>. Como sugiere Burawoy<sup>56</sup>, 'extrae lo general de lo único para pasar del “*micro*” al “*macro*”’.

### ***Trabajo de campo***

El trabajo de campo tiene varias ventajas sobre otros métodos en los estudios basados en las ciencias sociales. Como señala Wood<sup>57</sup> es una fuente de datos que no está disponible en otros lugares y que a menudo es la única forma de identificar individuos clave y procesos centrales. Son adecuados para dar voz a los grupos ignorados con demasiada frecuencia; para desagregar organizaciones; para entender “la caja negra” o procesos internos de grupos y organizaciones; culturas, historia y, distintamente, a la recuperación de las creencias y prácticas de los actores.

Además, Rhodes et al (2007: capítulo 9) argumentan que “estar ahí” nos ubica debajo y detrás de la superficie de la oficialidad al proporcionar textura, profundidad y matices, por lo que nuestras historias tienen riqueza y contexto. Permite a los entrevistados explicar el significado de sus acciones, proporcionando una autenticidad que solo puede provenir de los personajes principales involucrados en la historia.

La etnografía como enfoque metodológico es combinativa, inmersiva, detallada y contextual. Considera cómo las prácticas e interacciones de las personas se vuelven inmersas en su rutina diaria en la medida en que a menudo los propios actores no las reconocen conscientemente. El enfoque etnográfico proporciona el beneficio de combinar datos recopilados de observaciones in situ y entrevistas semiestructuradas para comprender esas prácticas e interacciones.

Por ejemplo, las entrevistas pueden informar de las observaciones y ayudar a los participantes a reflexionar sobre sus acciones, lo que a su vez ayuda al investigador a comprender las formas en que las personas interactúan en esos espacios. La etnografía ha

---

<sup>55</sup> Rorty, R. (1980) *Philosophy and the Mirror of Nature* Oxford: Blackwell.

<sup>56</sup> Burawoy, A. (1998) ‘The Extended Case Method’, *Sociological Theory*, 16, 4-33.

<sup>57</sup> Wood, Elizabeth J. (2007) ‘Field Research’ in Charles Boix and Susan C. Stokes (Eds.), *The Oxford Handbook of Comparative Politics* Oxford: Oxford University Press 123-46.pág.143-142

sido ampliamente utilizada por antropólogos y sociólogos. Desde los años 80, se ha convertido en un enfoque popular

El uso de la etnografía como método de estudio en las investigaciones musicales ha sido ampliamente justificado<sup>58</sup>, mediante usos de metodologías cualitativas como la etnografía para investigaciones a largo plazo y / o en profundidad. Hammersley y Atkinson<sup>59</sup> sugieren que la etnografía es lo que hacen los etnógrafos con las siguientes características:

- Un fuerte énfasis en explorar la naturaleza de un fenómeno social en particular, en lugar de establecer pruebas de hipótesis sobre ellos.
- La investigación se lleva a cabo en el campo
- Los datos se recopilan a partir de una variedad de fuentes, pero la observación participante y las conversaciones informales suelen ser las principales
- Una tendencia a trabajar principalmente con datos no estructurados; es decir, datos que no se han codificado durante el proceso de recopilación de datos y no siguen un diseño de investigación fijo a priori.
- Investigación de un pequeño número de casos, a veces un solo caso en detalle.
- El análisis de los datos implica una interpretación explícita de los significados y funciones de las acciones humanas, cuyo producto toma principalmente la forma de descripciones y explicaciones verbales, la cuantificación y el análisis estadístico desempeñan un papel subordinado como máximo.

La etnografía se dirige a la producción de una descripción rica y concreta de la situación, en lugar de una descripción abstracta y general. Los estudios de diferentes campos de la práctica, utilizando la etnografía como su enfoque metodológico, destacan la importancia de descripciones tan ricas<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Rice, T. (2003). Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography. *Ethnomusicology*, 47(2), 151-179.

<sup>59</sup> Hammersley, M. and Atkinson, P. (2007) [1983] *Ethnography: principles in practice*, 3rd edition. London: Routledge.

<sup>60</sup> Robinson, H. M., Segal, J., and Sharp, H. (2007). Ethnographically-informed empirical studies of software practice. *Information and Software Technology*, 49(6), p. 540-551.

La etnografía cita elementos, incidentes, actividades o prácticas dentro de su contexto, para enfatizar que su significado se comprende adecuadamente dentro del contexto social apropiado. Además, la observación participante permite observar el entorno, entrevistar a los participantes y también experimentar lo que ocurre de primera mano al participar<sup>61</sup>.

El uso de la etnografía en este trabajo se centró en producir relatos detallados de las interacciones situadas en dos espacios completamente alejados, pero culturalmente hermanados. Las actividades observadas fueron consideradas y tratadas como nuevas.

No se formaron hipótesis preliminares de antemano y ninguna característica particular de uso o interacción recibió un significado a priori. Los datos recopilados consistieron en notas de campo originadas a partir de observaciones y conversaciones informales, entrevistas semiestructuradas, fotos, grabaciones de audio, documentos físicos y digitales.

Las etnografías varían en duración y el tipo de etnografía apropiada se relaciona con los detalles de la pregunta de investigación y lo que se espera que se entienda. Por un lado, hay una etnografía que requiere un largo período de trabajo de campo, donde el etnógrafo está completamente inmerso en el entorno observado; por el otro, existe una etnografía “rápida”<sup>62</sup> en la que se realizan estudios etnográficos breves pero enfocados para proporcionar un sentido general pero informado del entorno.

Por ejemplo, la investigación que se dedica a comprender culturas y prácticas laborales tradicionalmente tiende a ser a largo plazo. El enfoque etnográfico se utiliza a menudo como una forma de comprender las experiencias fugaces o de corto plazo de las personas, como instalaciones interactivas de museos que a menudo solo están disponibles durante un período de tiempo reducido<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Taylor, M. (1994). Ethnography, In Banister, P., Burman, E., Parker, I., Taylor, M. and Tindall, C. (Eds.), *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide* (pp. 34-48). Buckingham: Open University Press.

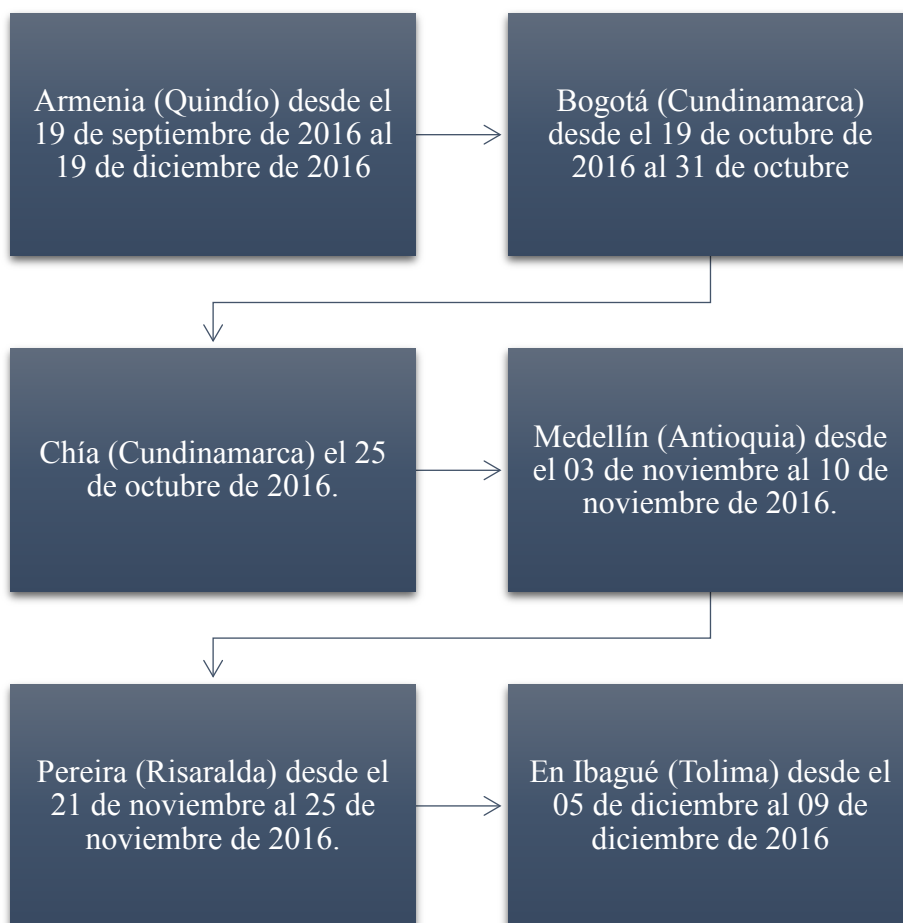
<sup>62</sup> Hughes, J., King, V., Rodden, T., and Anderson, H. (1994). Moving out from the control room: Ethnography in system design. *Proceedings of the 1994 ACM: Conference on Computer Supported Cooperative Work*, Chapel Hill, North Carolina: ACM Press.

<sup>63</sup> Pink, S., & Morgan, J. (2013). Short-term ethnography: Intense routes to knowing. *Symbolic Interaction*, 36(3), 351-361.



La duración de los estudios etnográficos para el presente trabajo duró tanto como lo que se consideró un tiempo suficiente para obtener una comprensión real del proceso de interacción entre ambas expresiones culturales. La estancia en Colombia tuvo una duración de 3 meses, y estuvo marcada por una hoja de ruta con desplazamientos a diferentes localidades en base a los diferentes ritmos sobre los que se quería recopilar información.

El cronograma fue el siguiente:



En el enfoque adoptado durante el trabajo en el terreno fue el de la observación participativa. Como sugiere la etiqueta, el investigador observa y participa en la vida cotidiana. Él o ella necesita llegar a conocer a las personas que está estudiando. Las observaciones más comunes se registran en un cuaderno de trabajo de campo. El nivel de participación puede variar de ser un transeúnte con poca relación, a través de un equilibrio

entre los roles “*interno*” y “*externo*”, a la participación total y al riesgo de “*volverse nativo*”<sup>64</sup>. La práctica de trabajo de campo más llamativa de los etnógrafos para un científico es el documento conocido como el “*cuaderno de trabajo de campo*”<sup>65</sup>.

Idealmente, la etnografía implica un largo período de estudio íntimo y residencia con un grupo particular de personas, el conocimiento del lenguaje hablado y el empleo de una amplia gama de técnicas de observación, incluidos contactos personales prolongados con miembros del grupo local., participación directa en algunas de las actividades de ese grupo, y un mayor énfasis en el trabajo intensivo con informantes que en el uso de datos documentales y de encuestas. Básico para la conducción de la investigación, por lo tanto, es el desarrollo de relaciones 'en el campo'. Por lo tanto, la etnografía depende de una interacción compleja entre el investigador y los que se investigan.

El *antropólogo* busca aprender la cultura o subcultura que está estudiando y llegar a interpretarla o experimentarla de la misma manera que lo hacen aquellos que están involucrados en esa cultura, es decir, descubrir cómo se construye su mundo social o realidad, y cómo los eventos particulares adquieren significado para ellos en situaciones particulares.

Como se hemos comentado en apartados anteriores, la metodología en el desarrollo del trabajo de campo se dividió entre la observación participativa y las entrevistas abiertas.

Al par de la ejecutiva, debemos pasar revista, aunque sea someramente, al estado de la cuestión al respecto de nuestra temática. No podemos dejar de citar los estudios que, desde otras perspectivas, abordan este hecho musical, como es la tesis doctoral de ASTOR, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Diss. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela; el estudio musicológico de GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1991). *La Dirección de Orquesta en España*. Alianza Musical, Madrid; ADORNO, T. W. (1962). *Prismas, la crítica de la cultura*

---

<sup>64</sup> DeWalt, K. M., DeWalt, B. R., and Wayland, C. B. (1998). 'Participant observation', in H. R. Bernard (Ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 259-299.

<sup>65</sup> Emerson, Robert M., Fretz, Rachel I. and Shaw, Linda L. (2011) [1995] *Writing ethnographic fieldnotes*, 2nd edition, Chicago: University of Chicago Press.

y la sociedad. Ariel. Barcelona; ANSERMET, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Robert Laffont, París (Francia); y, también hemos de remitirnos a las publicaciones de SILVA, E. E. (2010). *Investigación Acción. Metodología Transformadora*. Utopía y Praxis Latinoamericana, vol. 16, núm. 52, enero-marzo, 2011, pp. 131-138 Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela; TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación. La búsqueda de significados*. Segunda Edición. Paidós Básica, Barcelona; GORDO, A. J. y SERRANO, A. (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. PEARSON EDUCACIÓN, S.A., Madrid; STRAUSS, A. y CORBIN, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa*. Universidad de Antioquia (Colombia), además de buscar en las diferentes bases de datos (TESEO, DIALNET, REDINED, THESENET, Agencia Española del ISBN) entre otras.

Sobre el estado de la cuestión sobre estudios en *Relaciones Internacionales e influencia entre España e Iberoamérica* hay que decir que el desarrollo de una política cultural española en Iberoamérica contaba, y cuenta, con una serie de ventajas que difícilmente podemos encontrar en otro Estado<sup>66</sup>.

El *Patrimonio Histórico*, o la herencia que la cultura española ha dejado en el continente americano desde el siglo XV. La lengua española o castellana, como un vehículo de transmisión de conocimientos e intercambio de sistemas de valores y, por último, los habitantes de los diferentes *Estados Iberoamericanos*, así como los no integrados en esta comunidad y, a su vez, el elevado número de españoles que desde el siglo XIX, se desplazaron a tierras americanas. En efecto, América para los españoles del siglo XIX y mediados del siglo XX fue un destino privilegiado para todos aquellos que deseaban superar las dificultades existentes en España, a través del recurso a la emigración. En los estudios de *Relaciones Internacionales e Influencias entre España e Iberoamérica*, no hay de dejar de consultar, entre otros, los siguientes: SALAZAR, A. (1972). *La Música en España*. Madrid:

---

<sup>66</sup> PEREIRA CASTAÑARES, J. C. (1992). *España e Iberoamérica: un siglo de relaciones (1836-1936)*. Mélanges de la Casa de Velázquez. Tome 28-3, pp. 97-127.

Espasa-Calpe (2 vols.) y JIMÉNEZ CABALLÉ, P. (1991). *La música en Jaén*. Diputación de Jaén, Jaén (España), entre otros.

Esta propuesta de trabajo doctoral se articula en los tres ejes de Investigación, Desarrollo e innovación, y tiene por finalidad principal transferir los resultados de la investigación a la sociedad a la que está vinculada. *En primer lugar*, se propone el estudio en profundidad y análisis del legado artístico y patrimonial de Juan Amador para el periodo de 1930 a 1950 que realizó en el municipio de Marmolejo, más en concreto, en la Banda Municipal de Música de Marmolejo. El ámbito regional de Andalucía oriental e internacional de Iberoamérica confiere a la investigación un impacto en el desarrollo cultural y de los modos de pensamiento de las gentes del lugar al que pertenece este trabajo: Jaén y Marmolejo. Esta investigación contempla la contextualización de las características artísticas del trabajo de Juan Amador en Marmolejo con respecto al ámbito de Andalucía oriental y el ámbito internacional de Iberoamérica, estudiando las influencias colombianas en la composición musical del autor para ese mismo periodo. Por ello, hay que resaltar que en la era de la globalización actual, un nuevo elemento del desarrollo es vincular lo local en lo global, de tal modo que podamos establecer y ampliar redes de colaboración más allá del territorio y sus fronteras. Esta nueva estrategia exige a la sociedad un nuevo modo de pensamiento en las gentes de un lugar, modo de pensamiento al que los estudios sobre cultura y arte tienen importantes contribuciones para hacer.

Esta tesis describirá el cuadro de referencia cultural al cual se remonta la formación de Juan Amador Jiménez, y además las principales ascendencias de su sistema teórico. Se expondrán en particular los perfiles de quienes es difícil sobrestimar la influencia que ejercieron sobre el maestro alcalaíno.

Es así como llegamos a exponer nuestra *hipótesis*:

*«El conjunto documental<sup>67</sup> de partituras manuscritas del compositor Juan Amador Jiménez constituyen una importante fuente de información primaria para el conocimiento del Patrimonio Artístico-Musical y Cultural en Andalucía».*

Para el propósito de esta investigación doctoral se pretende el estudio de una selección de manuscritos originales que comprenden el periodo de 1930 a 1950 de la vida del compositor. Este periodo histórico de mediados del siglo XX coincide con la residencia de Juan Amador en el municipio de Marmolejo (Jaén), donde trabajaba como director de la Banda Municipal de Marmolejo; se movía también por otros lugares de la provincia de Jaén y realizaba frecuentes visitas a Cádiz, Málaga, Huelva y Jaén. El ámbito de estudio se extiende al ámbito regional de la Andalucía oriental. La intensa producción artística de Juan Amador constituye, así, un importante legado documental para el conocimiento de las formas artísticas y culturales del citado periodo y contexto.

Existe además una influencia extranjera en la música de Juan Amador, procedente de formas artísticas y musicales de Colombia, como, por ejemplo, la partitura *«Armenia»*, Capital del Departamento del Quindío (Armenia, Colombia). Esta influencia musical colombiana sitúa el trabajo artístico de Juan Amador en un nivel de interés e impacto internacional en torno a las relaciones de intercambio cultural y de comunicación entre los países iberoamericanos y, en concreto, entre Andalucía y España con Colombia y Latinoamérica. Por ello, los *objetivos* que se plantean para esta investigación de doctorado son:

1. Inventariar el legado documental de manuscritos originales de Juan Amador referentes a composicionales musicales originales del autor para el periodo de 1930 a 1950.

---

<sup>67</sup> Compuesto por una cantidad de 55 manuscritos originales y que se conservan repartidos entre la Biblioteca Nacional de Madrid (5); el Archivo Histórico de Andújar (Jaén) (1); Semanario de Información Gráfica "La Unión Ilustrada", Madrid, 1929, Año XXI, número 1016, páginas 31 y 32 (1); el Archivo Histórico de Alcalá de los Gazules (Cádiz), (1); el Archivo de la Banda Municipal de Música de Málaga (2) y, los donados al doctorando por parte de la familia y músicos de la Villa de Marmolejo (45).

2. Definir las características artísticas y culturales de la forma de composición musical de Juan Amador.
3. Conocer y definir las influencias artísticas y culturales extranjeras de Colombia en la composición musical de Juan Amador.
4. Contextualizar la función social y cultural de las aportaciones artísticas de Juan Amador al Patrimonio Artístico de Marmolejo-Jaén-Andalucía.

Para llevar a cabo un proyecto de investigación de tal envergadura es preciso manejar fuentes y material documental de naturaleza del todo particular: abundantes entrevistas con músicos especialistas tanto nacionales como extranjeros, de su propia familia directa e indirecta, de los músicos profesionales de diferentes bandas municipales quienes han podido convivir con el propio maestro alcalaíno, de sus propias composiciones, de las diferentes cartas, escritos de las actas de los diferentes ayuntamientos donde se ha consultado: Marmolejo y Andújar en Jaén, Alcalá de los Gazules en Cádiz, etc., y, finalmente, de las afirmaciones y reflexiones localizables en los testimonios escritos en las diferentes revistas especializadas.

La fuente principal para los objetivos descritos anteriormente en esta investigación es de tipo documental. Esta condición de la información principal sitúa la metodología en una investigación cualitativa. De este modo, los datos que son objeto de estudio y análisis en esta investigación se refieren a valores axiológicos de formas artísticas y modos culturales de hacer y de pensar con respecto a una realidad dada. Así, también, los resultados que se pretenden con esta investigación están referidos hacia interpretaciones y contextualizaciones que permitan la comprensión en un marco de referencia dado.

Para poder desarrollar nuestra hipótesis nos hemos basado en las transcripciones de las partituras de Juan Amador Jiménez, en las grabaciones fonográficas y material audiovisual editado, en la memoria histórica de diferentes músicos, y, sobre todo, en la

teoría<sup>68</sup> de *Schenker*, en el Sistema Armónico de *Berklee*<sup>69</sup> y en la teoría<sup>70</sup> de la *Fenomenología* que describen varios autores como Husserl, Ansermet, Heidegger, Merleau – Ponty y Jean – Paul Sartre.

La fecha de finalización de esta tesis, además, está en consonancia con un acontecimiento histórico de gran alcance internacional, ya que, el Parlamento Europeo y el Consejo de la Unión Europea aprobaron, el 17 de mayo de 2017, la Decisión por la que se establece la declaración del Año Europeo del Patrimonio Cultural 2018, entre otros, por los siguientes motivos<sup>71</sup>:

*“[...] (1) Los ideales, principios y valores arraigados en el patrimonio cultural de Europa constituyen una fuente común de memoria, entendimiento, identidad, diálogo, cohesión y creatividad para Europa [...]”*

*“[...] (4) Como destaca la Comisión en su comunicación, de 22 de julio de 2014, titulada «Hacia un enfoque integrado del patrimonio cultural europeo», el patrimonio cultural debe considerarse un recurso compartido y un bien común que se debe legar a las generaciones futuras. Por consiguiente, es responsabilidad común de todas las partes interesadas cuidar el patrimonio cultural [...]”*

*“[...] (7) el patrimonio cultural abarca un amplio espectro de recursos heredados del pasado en todas las formas y aspectos: tangibles, intangibles y digitales [...] incluidos los monumentos, parajes, paisajes, competencias, prácticas, conocimientos y expresiones de la creatividad humana, así como las colecciones conservadas y gestionadas por entidades públicas o privadas como los museos, bibliotecas y archivos [...]”*

La divulgación *científica, cultural, musical e histórica* de esta tesis quedará pues enmarcada en un año muy especial para todos los músicos porque la figura de *Juan Amador Jiménez* será una figura muy influyente por su composición musical, por su forma de

---

<sup>68</sup> FORTE, A. y GILBERT, S. E (2002). *Análisis Musical: introducción al análisis schenkeriano*. Traductor: Pedro Purroy Chicot. Editorial: Idea Books.

<sup>69</sup> NETTLES, B. (1987). *Harmony*. 4 Vol. Berklee College of Music. Boston (USA)

<sup>70</sup> Nos hemos centrado mayoritariamente en las aportaciones a la Fenomenología de Edmund Husserl, Martin Heidegger y, sobre todo, las aportadas por Ernest Ansermet a través de sus escritos: *“Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits”*, editorial Robert Laffont, 1989 y *“Escritos sobre la música”*, editorial Idea Books, Barcelona, 2000, por la proximidad al tema que nos ocupa.

<sup>71</sup> DECISIÓN (UE) 2017/864 DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 17 de mayo de 2017 relativa a un Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018). Actos Legislativos. Diario Oficial de la Unión Europea. 20.5.2017. L 131/1

evolucionar y transformar la escritura musical, por su personalidad y, por su aportación al *Patrimonio Artístico-Musical y Cultural de Andalucía*.

Seguidamente el trabajo se centrará en el Maestro Amador y ofrecerá una exposición discursiva, organizada por campos conceptuales y, por cuanto posible, sistemática, de los materiales documentales inéditos hasta entonces recogidos. La progresiva apropiación de una obra (rítmica, melódica, armónica), la posibilidad de articularlo por unidades cada vez mayores, es decir, de organizarla según una idea deudora al pensamiento organicista, pasan por numerosas observaciones relativas a los criterios de espacialidad del sonido y de una particular concepción del tiempo musical. El resultado es una excepcional capacidad asimiladora de Amador, que recompone en una visión personal todos los sistemas teórico-culturales con los cuales ha entrado en contacto.

Un trabajo de esta envergadura exige, por definición, un sacrificio y un gran esfuerzo en proporción a la magnitud de los resultados a alcanzar. Para la realización de esta tesis doctoral nos hemos encontrado con muchas dificultades a todos los niveles, aunque es gracias a estas dificultades, que en parte hemos podido adquirir un mayor y profundo conocimiento de la personalidad que desarrolló el maestro alcalaíno a través de su música.

Esta investigación no se podría haber realizado sin unos patrones claros a seguir, y, desde aquí nos hemos orientado hacia los cortes metodológicos basados en principios teóricos como ya se han dicho, empleando métodos de recolección de datos que son cualitativos ya que nosotros pretendemos probar una hipótesis con el propósito de explorar las relaciones musicales, internacionales y sociales para describir la realidad profunda del entendimiento del comportamiento humano y las razones que lo gobiernan. A la vez nos hemos basado en el análisis de textos, en el análisis musical de las múltiples partituras de Amador a las que hemos podido acceder, y en las diferentes entrevistas y conversaciones sobre las influencias de los ritmos, melodías, armonías, etc., de la Zona Andina Colombiana que hemos realizado a las diferentes personas nacionales y extranjeras.

Comencemos pues nuestro recorrido por este apasionante camino.



**CAPÍTULO PRIMERO:  
LA COMPOSICIÓN MUSICAL  
DE JUAN AMADOR JIMÉNEZ  
(1903 – 1973)**



## 1. Reconstrucción de una Biografía: Juan Amador Jiménez (1903-1973)

*“Un pueblo que no conoce sus raíces es fácilmente conquistable”<sup>72</sup>*

*Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982)*

*Juan Amador Jiménez* vería su luz primera en Alcalá de los Gazules, pequeña ciudad ubicada en el centro geográfico de la provincia de Cádiz (España), al pie de las Sierras del Aljibe, junto a lo que hoy es la Autovía A-381, además de histórico camino.

Ello explica que en su término municipal se conserven vestigios de poblamiento desde el Paleolítico Inferior así como que en el Neolítico sus habitantes disfrutasen de un nivel de civilización bastante desarrollado, del que se conservan muestras como los grabados de la “Laja de los Hierros”<sup>73</sup>, que sea frecuente la aparición de monedas de las llamadas *libiofenicias*<sup>74</sup> y que, durante la romanización, gozase de la condición de municipio libre desde el 189 antes de Cristo, según certifica el conocido como “Bronce de *Lascuta*”<sup>75</sup>, al tiempo que recientes hallazgos arqueológicos, como los depósitos aparecidos en la calle Alonso el Sabio, hacen pensar que la población debió tener una cierta entidad.

---

<sup>72</sup> Piñeros Corpas, J.: “*Cancionero Noble de Colombia*”. 4 discos de 33 rpm. Mono. Fonotón. Acompañado del folleto *Introducción al Cancionero Noble de Colombia; Introduction to the noble song book of Colombia*. Bogotá: Edición especial de Uniandes, autorizada por el Ministerio de Educación Nacional, ca. 1962.

<sup>73</sup> Se trata de un conjunto de grabados rupestres, de carácter esquemático. Realizados por los pobladores de la zona en el Paleolítico Superior, actualmente se estudia su relación con las pinturas del cercano “Tajo de las Figuras” en el término del vecino Benalup y con otras de diferentes cuevas del término de Alcalá de los Gazules así como con restos muebles de la cultura del vaso campaniforme aparecidos en sus inmediaciones, asociados a tumbas, además de con otras pinturas y grabados tanto de la península como del Mediterráneo Oriental. Debe su nombre a que algunos de los dibujos recuerdan a los hierros ganaderos del entorno, cuando realmente se considera que sus formas pudieran corresponder a un posible uso religioso.

<sup>74</sup> Monedas acuñadas en su propia ceca. Domínguez Monedero, A. J.: “5. Una mirada a las monedas llamadas «libiofenicias»” en “Libios, libiofenicios, blastofenicios: elementos púnicos y africanos en la Iberia Bárquida y sus supervivencias”. GERIÓN, N.º 13, 1995, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación PS92-0024 subvencionado por la DGICYT. Pág. 235-236.

<sup>75</sup> La primera inscripción romana de España, actualmente expuesta en el Museo del Louvre, que procede de Alcalá de los Gazules. Encuadrada dentro del “convento jurídico” de Gades, Plinio la cita como ciudad estipendiaria con derecho a acuñar moneda y a gobernar por sus propias leyes. Desde 189 a. de Cristo, en virtud de este Decreto sus habitantes adquirieron la condición de ciudadanos libres.

Durante época visigoda debió seguir siendo zona muy poblada como lo demuestra hecho que el *Obispo Pimenio* erigiese sobre su suelo dos ermitas<sup>76</sup>. Obviamente, por su ubicación, a la llegada de los musulmanes fue una de las primeras poblaciones en caer en manos de los invasores, pasando a convertirse a partir del siglo XI en lugar de asentamiento de la tribu bereber, norteafricana, de las Agzues o Gazules, “los aguerridos, los victoriosos”, de los que la ciudad toma su actual nombre.

Reconquistada en 1264, desempeñó durante algo más de dos siglos<sup>77</sup> el papel de villa de frontera con el Reino de Granada y lugar habilitado para el comercio entre castellanos y granadinos.

Entregada en 1441, por el Rey Juan II, a la Casa de Ribera<sup>78</sup> durante toda la Edad Moderna formó parte de un Estado señorial viviendo de la agricultura y, sobre todo, de la ganadería. Tras la disolución del Estado Señorial, en 1812, el Concejo de Alcalá de los Gazules comenzará el reparto de tierras de la titularidad municipal como forma de atraer nuevos pobladores para su extenso término, siendo así como desde los años cuarenta del siglo XIX, incrementa su población, considerablemente, pasando de los 5.324 habitantes con que contaba en 1836 a 6.116 en 1848; 8.827 en 1860 y a 9.802 en 1887.

Una población que, como decíamos, vive fundamentalmente de la agricultura, pero también de la producción de carbón vegetal en sus montes y desde 1870 de la explotación corchera de sus extensos alcornoques, factores todos ellos que van a contribuir al desarrollo de la población y que le harán acreedora de la concesión del título de Ciudad<sup>79</sup>.

Si bien es cierto que podemos considerar que la concesión del título de Ciudad es consecuencia del desarrollo que había experimentado Alcalá de los Gazules en los 30 años anteriores también lo es que dicho título no representaba una necesidad para todos los problemas y carencias que tenía y de ello tenían clara conciencia los alcalaínos de entonces:

---

<sup>76</sup> Una de ellas la conocida como “Los Santos Nuevos”, en las proximidades de la calzada que conducía a Arcos, y la otra la de “La Fuente de la Higuera”, en el trazado de la vía que los unía con la antigua Assido, hoy Medina Sidonia.

<sup>77</sup> Hasta 1484 en que se conquista la vecina Jimena.

<sup>78</sup> Que años más tarde se integraría en el Ducado de Medinaceli.

<sup>79</sup> Título otorgado, el 24 de Junio de 1876, por el Rey Alfonso XII, en consideración a la importancia y prosperidad alcanzada por la población.

*“Que, si bien este Título no es de inmediato beneficio material, lo es sin duda para su importancia social y política y un ascenso más en la categoría que anteriormente le correspondía...”* <sup>80</sup>

Aún más, frente a la presunta prosperidad oficial, nos encontramos el contrapunto del malestar entre la población jornalera que, sometida a frecuentes periodos de falta de trabajo, comienza a articularse tanto mediante protestas como a través de organizaciones obreras<sup>81</sup>. Con todo, quizás uno de los momentos de más gravedad de esta época se vivirá en la primavera de 1888, en que a causa de las lluvias torrenciales que afectaron a toda España, los jornaleros alcaláinos pasaron días de hambre y desesperación y algunos de ellos iniciaron el camino de la emigración, teniéndose constatados, a partir de este momento, una cierta emigración organizada hacia la Argentina.

Pero las innovaciones no se centraron sólo en lo que a comunicaciones se refiere, por mucho que con el cambio de siglo se produjera también la conexión por carretera con Algeciras; la aparición de las primeras bicicletas o la llegada de los primeros autobuses, sino que trataron de abordar igualmente otros avances como fueron la conducción del agua hasta la localidad (1877) o la instalación de la luz eléctrica, aunque esta no se materializase hasta 1908.

Aunque también afectaron a otros órdenes de la vida local con cambios, igualmente, en los aspectos religiosos y sociales.

En lo tocante a la vida religiosa de Alcalá, es oportuno destacar que en la primera década del siglo XX se lleva a cabo la restauración de la Iglesia de la Victoria y la ejecución de pequeñas obras en la de Santo Domingo, de modo que los templos de los dos antiguos conventos alcaláinos vuelven al culto, pero la gran noticia religiosa es la proclamación, en 1877, de la Virgen de los Santos como Patrona de la Ciudad.

---

<sup>80</sup> Actas Capitulares de Alcalá de los Gazules, Legajo 41, Libro 1. Acta de fecha 27 de Agosto de 1876.

<sup>81</sup> El mejor reflejo del malestar existe entre la clase jornalera lo vemos tanto en las manifestaciones que empiezan a desarrollarse a partir de 1882 pidiendo trabajo como en la aparición de agrupaciones anarquistas (1882) y socialistas (1886) así como en la participación de varios vecinos de la ciudad en la presunta conspiración de la Mano Negra (1887), todavía no suficientemente aclarados.

En el ámbito de lo social, el Ayuntamiento crea dos escuelas y Agrupación Local para adultos<sup>82</sup> de las clases obreras, mientras que las clases adineradas, inauguran el Casino Conservador y el Circulo Liberal y dan comienzo a las veladas en el Paseo del Marqués de Mochales que son amenizadas por la *Banda Municipal de Música*<sup>83</sup>, que sabemos dirigía el Maestro *Francisco Marín Delgado*<sup>84</sup>, una banda que pronto amenizaría también las tardes de toros en la plaza que se construye por estos años.

Tratando de aproximarnos, aún más, a la realidad de Alcalá de los Gazules en el momento del nacimiento de Juan Amador, recurriremos al Anuario de la Provincia de Cádiz para dicho año, 1903<sup>85</sup>, que nos presenta a una población de 10.000 habitantes con Ayuntamiento propio, un Juzgado; Parroquia, Oficina de Telégrafos, Administración de Correos; Notaría; 3 Abogados en el ejercicio libre de su profesión; 6 médicos; 3 farmacéuticos; 1 Veterinario; 1 perito agrícola; 1 Maestro de Obras; 1 Agente de Seguros; 3 Administradores de Fincas; 1 representante de la compañía arrendataria del Tabaco; 3 maestros de instrucción primaria (2 para niños y 1 para niñas); 1 librero; 1 encuadernador; 1 alfarería; 4 carpinterías; 4 Herrerías; 3 fábricas de calzado; 1 mina de carbón de piedra; 1 fábrica de Jabón; 2 Fábricas de Sombreros; 4 sastrerías; 1 Peluquería; 6 cosecheros de aceite; 8 cosecheros de vino; 2 fábricas de aguardiente; 15 tiendas de comestibles y mercerías; 1 Ferretería; 1 almacén de quincalla; 4 tiendas de tejidos; 4 cafés; 3 Casinos<sup>86</sup>; 1 Almacén de Curtidos; 3 transportistas y 6 Tratantes de Ganado.

---

<sup>82</sup> Dicha escuela que funcionaría bajo el nombre de "Regeneración" fue creada en 1888 por la Agrupación Local del PSOE, que funciona en Alcalá desde diciembre de 1886, quienes la concibieron a un tiempo como centro de enseñanza para obreros mayores de 13 años, así como lugar de reunión y actividades obreras. En CASTILLO, S.: "La actividad del PSOE en el Campo: los casos de Alcalá de los Gazules y Grazalema, 1887-1889". La cuestión agraria en la España Contemporánea, Madrid. Edicusa, 1976. pp. 259-285.

<sup>83</sup> Las primeras referencias acerca de una Banda de Música en Alcalá de los Gazules las encontramos en las Actas de Cabildo de 1875 en que se acuerda celebrar la entronización de Alfonso XII con diversos actos entre los que destaca un concierto de la Banda de Música local.

<sup>84</sup> El periódico gaditano "La Palma", en su edición del 15 de Agosto de 1884, recoge la siguiente noticia: "Pasodoble. En la corrida de esta tarde y al hacer el despejo la cuadrilla, se ejecutará por primera vez por la banda del regimiento de infantería de Alava, un precioso pasodoble que ha sido escrito por el aventajado profesor D. Francisco Marín Delgado, director de la banda municipal de Alcalá de los Gazules, que se encuentra en Cádiz de temporada, y cuya composición la ha dedicado a nuestro paisano el espada Antonio Ortega el Marinero. Felicitamos a nuestro huésped por su fecundidad."

<sup>85</sup> Desde fines del siglo XIX se habían generalizado unas publicaciones, conocidas como Anuarios o Almanagues, que recogían información general sobre la vida de los distintos municipios de la provincia a la que se dedicaban y que hoy se erigen en fuente de primer orden para tratar de hacer una fotografía sobre la realidad cotidiana de cada municipio en un año concreto, como hacemos en este trabajo a partir de la información contenida en el Anuario del Comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración de la provincia de Cádiz, nº 1 de 1903, en cuyas páginas 1504 y 1505 nos realiza una somera descripción de la realidad de Alcalá de los Gazules en dicho año.

<sup>86</sup> Casinos que funcionaban bajo los nombres de Artesanos, Constitucional y Conservador.

La relación difiere poco de otra que conocemos para 10 años antes y lo primero que nos causa extrañeza es el hecho de que frente al exiguo número (3) de profesores de Instrucción pública existentes en la población<sup>87</sup> sorprende el número de profesores de Música que los duplica a aquellos: D. Antonio Acera; Sor María de la Purificación Calafat; D. José de los Cobos Caballero; D. José Pacheco de los Ríos; D. José Pantoja Sánchez y D. Miguel Pastor González.

Aun cuando desconocemos la realidad de las enseñanzas que impartían los aludidos profesores si nos parece oportuno reseñar que Sor María de la Purificación Calafat era una de las religiosas del Beaterio de Jesús, María y José y se encargaría sobre todo de enseñar solfeo y piano a las niñas que acudieran a dicho Centro, mientras que de los restantes profesores sólo nos atrevemos a indicar que el apellido de los Cobos ha estado vinculado, durante muchos años, al oficio de Sochantre en la Parroquia de San Jorge con el encargo de entonar los motetes y salmos en las misas y oficios divinos, acompañados por un magnífico órgano<sup>88</sup> que, probablemente, en aquellos años, era tocado por alguno de los otros profesores citados.

En ese contexto, el 14 de Octubre de 1903, nace Juan Amador Jiménez;<sup>89</sup> en la *calle Barrio Nuevo*, popularmente conocida como *calle de la Amiga*, hoy, *Juan María de Castro*, ya que si nos fijamos en la anterior nota a pie de página, queda claro, caracterizada por sus viviendas modestas, de tipología popular.

---

<sup>87</sup> Según hemos expuesto anteriormente el Ayuntamiento disponía de 2 escuelas para niños, que en aquel año estaban regentadas por D. Ildefonso Roa y D. Santos Valencia y otra para niñas que estaba atendida por Doña Ana Verdugo. Sin embargo faltaríamos a la verdad si no le añadiésemos el “Beaterio de Jesús, María y José”, institución local que desde fines del siglo XVIII se dedicaba a la primera enseñanza de las niñas y que se omite en el referido Anuario.

<sup>88</sup> Datado en 1775 y construido por Francisco Pérez de Valladolid, organero mayor del Arzobispado de Sevilla. Restaurado a expensas de la Junta de Andalucía por Acitores (instrumento musical) y Jorge Balbas Rojo (caja del órgano) en 2002.

<sup>89</sup> Hay divergencias en el domicilio familiar si nos fijamos en la partida de nacimiento que lo ubica en la calle Barrio Nuevo o la de Bautismo, que lo hace en la entonces denominada calle de la Amiga y hoy Juan María de Castro, si bien como ambas son contiguas lo que realmente ocurriría, con toda probabilidad, es que la casa natalicia tendría puerta a ambas calles, ubicadas a media ladera entre el originario núcleo que surge en torno al Castillo, tras la reconquista y el nuevo Alcalá que, a partir de los siglos XVI-XVII busca una zona más llana en el entorno de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de Paula (La Victoria).

Aunque la Madre Superiora del Beaterio, Ana María Cordón, una congregación religiosa local, nos confirma que Juan Amador Jiménez nació en la calle Juan María de Castro, popularmente de la Amiga, entonces número 3 y hoy con número 16 de Alcalá de los Gazules (Cádiz).

Juan viene al mundo en el seno de una familia en la que la mayoría de sus miembros, según se deduce de las actas de nacimiento y bautismo<sup>90</sup> se dedicaban a la agricultura, por lo que hemos de entender que, al igual que la inmensa mayoría de los alcalaínos de la época se dedicaban al sector primario: arado, siembra y recolección de los cultivos cerealísticos que se practicaban en la zona, complementados en las épocas en que no había labor en el campo, por la elaboración de carbón vegetal en los numerosos montes del extenso término municipal de Alcalá de los Gazules durante el invierno y por la “saca” o extracción del corcho durante el verano.

Suponemos que Juan, al tiempo que acudía a las escuelas municipales, complementaría su formación con la adquisición de nociones musicales, si bien más que recibir clases de los profesores antes citados, los recibiría en la Banda Municipal de Música con que entonces contaba la Ciudad y de la que, nos consta, dirigida por el Maestro Sandoval, amenizaba las tardes festivas de los años diez y veinte del siglo pasado, con conciertos en el Parque Galán Caballero. Con todo, entendemos que la decisión de hacerse músico llegaría en el momento en que, tras la muerte de su Padre, ingresa en el Hospicio, como luego veremos y decide que la música puede ser un camino profesional.

Tras su marcha para el Servicio Militar la relación de Juan Amador con su pueblo de nacimiento sería bastante exigua, circunscribiéndose a alguna que otra visita a sus familiares, por circunstancias luctuosas, sin mayor contacto con la realidad local, como nos lo demuestra el hecho del desconocimiento absoluto de la realidad local que denota la carta<sup>91</sup> que envía, en 1971, al Ayuntamiento de la Ciudad, acompañando el Himno que dedica a la patrona, la Virgen de los Santos, pues en aquellos años<sup>92</sup> en la población ya ni existía Banda de Música

---

<sup>90</sup> Juan. “En la Ciudad de Alcalá de los Gazules, Provincia y Obispado de Cádiz, el día ocho de Noviembre de mil novecientos tres. Yo, D. Ildelfonso Pérez Rendón, Coadjutor de esta Parroquia, bauticé solemnemente a un niño que nació en la calle de la Amiga a las tres de la madrugada del día catorce del próximo pasado mes; es hijo legítimo de Manuel Amador Sánchez y de María Jiménez Asensio. Abuelos Paternos Juan y Juana. Maternos Fernando y María Petronila, todos naturales, casados y vecinos de esta Ciudad y Agricultores. Se le puso por nombre Juan Jorge María de los Santos; fueron sus Padrinos Antonio Jiménez y la Abuela Materna; advertidos de sus obligaciones y parentesco espiritual, siendo testigos Domingo Sánchez, Francisco Benítez y D. Manuel Gómez de este vecindario. Y para que así conste firmo la presente, fecha ut supra.” Firmado Ildelfonso Pérez Rendón.

Al margen la nota: “Casó en la Parroquia Castrense de la Plaza de Málaga con Francisca Lozano Martínez el día 14 de Septiembre de 1925” y la firma del cura Troitiño (Antonio Troitiño y Rey)

Cfr: Archivo Parroquial de Alcalá de los Gazules, Libro 16 de Bautismos.

<sup>91</sup> Carta editada en “Presentación del Himno a Nuestra Señora de los Santos de Juan Amador de 10 de septiembre de 1999”. Archivo Municipal de Alcalá de los Gazules (Cádiz), España.

<sup>92</sup> No podemos dejar de reseñar que desde la aparición del gas butano el carbón vegetal había dejado de tener valor y ante la falta de trabajo en el municipio que unida a la creciente demanda de mano de obra en las zonas industrializadas de Cataluña y Madrid así como en las más cercanas del Campo de Gibraltar y la Bahía de Cádiz, que ofrecían unas mejores condiciones de vida, la población de Alcalá de los Gazules



ni profesores que la enseñaran siendo así como el estreno de su Himno tardó más de treinta años<sup>93</sup> en ver la luz y no en la forma y con los instrumentos que su autor los había previsto. Con todo, Alcalá de los Gazules le honraría, en los primeros años del siglo XXI, poniendo su nombre a una calle, contigua a las Peñas del Corral, unas rocas ígneas, únicas en la provincia de Cádiz, formadas hace más de 200 millones de años por el enfriamiento de las lavas de un volcán, un monumento natural, armonizado y alegre, como la música.

### ***1.1. Juan Amador Jiménez: Su Andadura Musical***

Este apartado está dedicado a la trayectoria profesional del músico y compositor del que es objeto de estudio esta investigación, Juan Amador Jiménez y a su inventario musical, a nivel general, y de forma específica, a la época que coincidió como director de la Banda Municipal de Música de Marmolejo (Jaén). En su trayectoria destacan varios campos principales. De forma específica, a lo largo de las siguientes líneas se abordarán y se desarrollarán las diferentes etapas de su vida personal y profesional, la relación de éste con la música militar y las bandas de música, sus estudios musicales con los diferentes maestros con los que los realizó terminando con las características musicales compositivas del propio Maestro alcalaíno.

#### ***1.1.1. La Banda de Música del Hospicio Provincial de Santa Elena (Cádiz).***

Juan Amador Jiménez formó parte de la Banda de Música del Hospicio Provincial de Cádiz como trombonista, ya que quedó huérfano de padre a los 10 años como nos confirma el certificado de *Don Ramón de Dolarea y Gómes de Barreda*, Abogado de los Tribunales de la Nación y Juez Municipal Suplente del Distrito en San Antonio de Cádiz en 1917<sup>94</sup>, que dice así:

*“Don Ramón de Dolarea y Gómes de Barreda, Abogado de los tribunales de la Nación y Juez Municipal Suplente del Distrito en San Antonio de esta Ciudad,*

---

se estaba diezmando vertiginosamente siendo así como de los algo más de 12.000 habitantes con que contaba a mediados de los años 60 pasó a los apenas 6.000 en que quedó 1975, cifra en la que se encuentra estabilizada 40 años después.

<sup>93</sup> Se estrenó el 10 de Septiembre de 1999. Presentación del Himno a Nuestra Señora de los Santos de Juan Amador. Archivo Municipal de Alcalá de los Gazules (Cádiz), España.

<sup>94</sup> Del Expediente Militar de Juan Amador Jiménez. Archivo Militar de Segovia, p. 8

*Certifico: que entre las actas que se custodian en este Juzgado de mi cargo aparece una por la que Doña María Jiménez Asencio, natural de Alcalá de los Gazules de treinta y seis años de edad, viuda de Manuel Amador León y domiciliada en calle de la Benjumeda número treinta de su libre y espontánea libertad, concede permiso a su menor hijo Juan Amador Jiménez, natural de Alcalá de los Gazules de catorce años de edad y con domicilio en el Hospicio Provincial desde los 10 años, soltero, a fin de ingresar como voluntario en la filas del ejército.*

*Y para que conste a instancia de parte interesada se expende la presente en Cádiz a veintisiete de noviembre de mil novecientos diez y siete”.*

La gaditana Banda del Hospicio, también conocida como “*Banda del Hospicio de Santa Elena*”, puede preciarse de ser la Banda Civil más antigua de la provincia pues nos consta se encontraba operativa en la segunda mitad del siglo XIX<sup>95</sup>, erigiéndose durante mucho tiempo en semillero tanto de la Municipal de Cádiz, fundada y dirigida en 1850 por Miguel Rueda y Remuñán, como de las distintas bandas militares existentes en la Ciudad.

El gran impulsor de la misma sería su Director *Miguel Blanco y Marente*<sup>96</sup>, luego sustituido, a finales del siglo XIX, por *José Pérez Rúa* quién suponemos sería el Director el 4 de Abril de 1914<sup>97</sup>, momento en que, con 10 años de edad, a raíz de la muerte de su padre, ingresaba en el hospicio, Juan Amador Jiménez.

Por la prensa de dicho año conocemos algunas de las actuaciones de la Banda del Hospicio en que, suponemos, primeras actuaciones de nuestro músico, así el Diario de Cádiz del 25 de Agosto de 1914 recoge la siguiente reseña:

*“Verbena en la Viña. Segundo día de verbena en el popular barrio de la Viña. La Villa de Madrid puso en la calle Paz unos adornos que fueron muy celebrados. La banda del Hospicio estuvo tocando en la plaza de la Reina y atrajo a numeroso público”*,

---

<sup>95</sup> Según recoge el periódico “El Comercio”, en su edición de 3 de Diciembre de 1878, en Cádiz existían 4 Bandas Militares: Ingenieros, - Traslada de Sevilla a Cádiz a finales de Julio del mismo año-; Artillería, Pavía 50 y la reciente de Soria 9.

<sup>96</sup> Diario de Cádiz del 2 de Junio de 1884 conocemos que la noche anterior la Banda del Hospicio Provincial, dirigida por Miguel Blanco y Marente, estreno la marcha “La Santa Cruz”

<sup>97</sup> Por el Diario de Cádiz de 13 de Febrero de 1926 conocemos que ante el inminente inicio del concurso de agrupaciones carnavalescas el jurado que había de determinar los premiados del mismo estaba compuesto por reputados músicos de la ciudad entre ellos el Sr. “...L. Rodríguez, director de la Banda del Hospicio, y Lledó, director de la Banda del Regimiento de Cádiz...”, siendo así como llegamos a la conclusión que Pérez Rúa fue sustituido por el aludido Sr. L. Rodríguez.

Apenas unos días más tarde, el 18 de Septiembre de 1914, la revista “Deportes”<sup>98</sup>, en su número 76, recoge la siguiente noticia sobre un partido de fútbol celebrado días antes:

*“El simpático espectáculo deportivo, al que concurrió un crecido y distinguido público, lo amenizó con un escogido y alegre programa, la excelente banda de música del Hospicio.”*

Como puede inferirse de estas referencias la *Banda del Hospicio* no sólo era requerida para todo tipo de eventos de la ciudad de Cádiz y de fuera de ella, sino que además gozaba en el imaginario colectivo de la máxima consideración, después de haberse erigido en la principal banda de acompañamiento musical de las diferentes cofradías de la ciudad desde mediados de siglo XIX<sup>99</sup> y muy particularmente del *Santo Entierro*.

Según hemos avanzado en Abril de 1914, Juan Amador era huérfano de Padre y si bien desconocemos en qué circunstancias acontece dicha muerte, lo único que nos consta es que aquella no se produce en Alcalá de los Gazules. Sea como fuere lo cierto es que María Jiménez Asencio, la madre de Amador, lejos de optar por destinar a su hijo mayor a las labores del campo, como niño jornalero, cabrero, pastor o porquero como tantos otros de su edad en el Alcalá de la época, opta porque ingrese en el Hospicio Provincial quizás consciente de las aptitudes de su hijo para la música y como paso previo a un ulterior ingreso como voluntario en el ejército como ahora veremos.

### ***1.1.2. Las Bandas Militares en España***

*Juan Amador Jiménez* estuvo en el *Servicio Militar*<sup>100</sup> activo e ingresó en él con catorce años, un mes y quince días, como Músico Educando como nos indica la “*Filiafión (1ª Subdivisión) del Regimiento de Álava, N° 56 en su página primera*”, que dice así<sup>101</sup>:

---

<sup>98</sup> Publicación con una periodicidad decenal y “Dedicada á los aficionados á las Artes, Ciencias, literatura, Sports y de Sociedad”.

<sup>99</sup> Junto a ello deberíamos citar que gracias a la labor de su Director Pérez Rúa, que copió innumerables partituras de marchas procesionales tocadas en la ciudad ha sido posible conservar piezas como “El Llanto” y “El Sepulcro”, fechadas en 1872.

<sup>100</sup> Como reza en el Expediente Militar de Juan Amador Jiménez gracias a la amabilidad del Teniente Coronel Don Eduardo San Clemente Serrada del Archivo Militar de Segovia que me lo ha hecho llegar al completo. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez. Pág. 1.

<sup>101</sup> Expediente Militar de Juan Amador Jiménez. Pág. 2.

*“Juan Amador Jiménez, hijo de Manuel y María, natural de Alcalá de los Gazules, parroquia de id, ayuntamiento de id, concejo de id, provincia de Cádiz, vecinado en Cádiz, Juzgado de primera instancia de id, provincia de id, distrito militar de la 2ª región, nació el 15 de Octubre de mil novecientos tres, de oficio jornalero, edad cuando empezó a servir 14 años 1 meses y 15 días. Su religión (C.A.R.). Su estado soltero, su estatura un metro 460 milímetros. Sus señas, pelo negro, cejas al pelo, ojos pardos, nariz regular, barba ninguna, boca regular, color moreno, frente regular, aire marcial, producción buena, señas particulares ninguna.*

*Fue fuido como voluntario con destinos a la banda de música*

*Tuvo entrada en.....*

*Ingresó en este regimiento en 1º de Diciembre de 1917*

*Queda filiado en virtud de la presente en clase de educando música por el tiempo de cuatro años, que empezarán a contársele desde el día en que entró en este regimiento con arreglo a instrucciones y órdenes vigentes. Se le leyeron las leyes penales según previene la ordenanza y órdenes posteriores, y quedó advertido de que no le servirá de disculpa para su justificación en ningún caso de alegar ignorancia de dichas leyes.*

*Los firmó siendo testigos los que suscriben.*

*El Comandante Mayor Acc.            El Sargento            El Cabo            El Interesado*  
*Muñoz<sup>102</sup>                                    Diego de la Vega            Domingo Sura            Juan Amador”*

Para conocer mejor cómo se forman las *Bandas de Música* en los *Regimientos Españoles*, cómo y en qué circunstancias accedió nuestro protagonista al mundo de las *Bandas de Música Militares*, tendremos que decir, aunque sea someramente, los antecedentes modernos de las actuales *Bandas de Música Civiles y Militares*.

Frederic Oriola Velló (2015<sup>103</sup>) sitúa el origen de las *Bandas de Música Militares*, en las llamadas “*Harmoniemusik*”, o también conocidas como *Ensembles de Musique*, *Harmonies* en el resto de Europa. En el resto del continente se conocen como *Ensembles de Musique*, *Harmonies*, *Musique D’harmonie*, *Musicas de Ayre* [sic.] o *Conjuntos de Viento*.

---

<sup>102</sup>Podría ser Muñoz pero la letra es ilegible. Sí que sabemos, por el mismo documento, que El Presidente del Tribunal que determinó su ingreso como Músico en el Regimiento Álava, en Jerez a 10 de Mayo de 1920, fue el Coronel Don Alfonso Alcayna Rodríguez. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez. Pág. 2.

<sup>103</sup> Oriola Velló, Frederic (2015): «La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos». ·Quadrivium,-Revista Digital de Musicología 6 [Consulta: 27/08/2018].

*“La Harmoniemusik del setecientos designaba un grupo de viento formado bien por sextetos u octetos de viento formado por diferentes combinaciones instrumentales<sup>104</sup>.”*

Continua Oriola (2015) diciendo, en relación con las *Harmoniemusiks* de corte militar, que estas se encuentran ya basadas en un sexteto, esto es, compuestas por pares de *oboes, oboes tenor y fagotes*<sup>105</sup>, ya en 1726, citando a H. F. von Fleming. En los años siguientes, la Revolución Francesa supuso un profundo cambio en las formas de entender y componer los conjuntos de viento. Estos cambios afectaron en varios aspectos musicales, pero también en el número de integrantes, así como de la organología.

En los años siguientes, los cambios en las bandas continuaron desarrollándose, a tal punto, que, si antes estas se encontraban según sextetos y octetos, a partir de entonces estarían compuestos por hasta catorce instrumentos, y no ya de viento solo, sino combinando estos con otro de percusión<sup>106</sup>.

En lo que concierne al caso español, Mena Calvo (1999) realizó un profuso estudio a este respecto. Para el siglo XVIII español, las unidades musicales se encontraban tan solo en el ámbito de la corte española, según las tropas de la Casa Real, las cuales estaban formadas por los llamados Reales Guardias de Infantería Española y Valona. El autor señala que estas seguían el modelo similar al francés –que se refería en líneas anteriores de este trabajo–, según estaba basado en el octeto de viento<sup>107</sup>. Otro de los autores que también han estudiado al respecto, Fernández de la Torre (2000), indica cómo ya en 1717, estas unidades musicales en España quedaron formadas por cinco oboes, así como en torno a 40 años posteriores, alrededor de 1759, a su vez se introdujeron los pífanos. Este desarrollo, y también que podemos entender como crecimiento de las unidades musicales españolas se mantuvo durante los años sucesivos, y ya para el año 1773, el autor encuentra composiciones para

---

<sup>104</sup> Camus, R.F.: “Military music of the American Revolution”, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976, p. 29.

<sup>105</sup> Ibid. 35, pág. 69.

<sup>106</sup> Organológicamente compuesta por entre seis u ocho clarinetes, un requinto, un flautín, dos trompas, dos fagotes, una trompeta, dos o tres trombones, uno o dos serpentones, caja, platos, redoblante y chinesco.

<sup>107</sup> Mena Calvo, A.: “La música militar española en el siglo XVIII”, en Revista de Historia Militar, 43/87 (1999), p. 105.

estos de trece pifanos primeros, trece segundos, tres tambores las Compañías de Fusileros y de Granaderos, y ocho músicos contratados que ascendieron a diez en 1795<sup>108</sup>.

*“las bandas de los tres regimientos que están de guarnición en esta plaza, que tocan juntas y alternativamente, marchas y sonatas”, durante una demostración aerostática acaecida en el Real Sitio del Buen Retiro de Madrid en presencia del futuro Fernando VII<sup>109</sup>”*

Fernández Vicedo (2010) indica que

*“el silencio en las fuentes documentales sobre la existencia de conjuntos de viento militares hasta la tardía fecha de 1792 no debe obligatoriamente llevarnos a pensar que estas no existieran<sup>110</sup>”.*

Además, señala, respecto al papel detonante en la génesis de las músicas militares españolas como consecuencia de la imitación de las músicas francesas ocupantes, que esto acabó siendo más un tópico que una realidad y, afirma que

*“la Guerra de la Independencia, a pesar de que debe valorarse en su justa medida, no se puede pretender considerarla como una cadena de hechos simultáneos cronológicamente inmediatos o de causa/efecto en el surgimiento de las bandas de música en España”<sup>111</sup>.*

Siguiendo con la historiografía de las músicas de banda, tanto civil como militar, en España, hay que decir que con el fin de la *Guerra de la Independencia* se reorganizó, mediante la *orden de 2 de marzo de 1815*, el Ejército. Se realizó un reglamento nuevo que implicaba la reducción a cuarenta y siete los Regimientos de Infantería y a doce los Batallones de Tropa ligera. Según *Fernández de la Torre*,

*“fue ahora cuando apareció por primera vez, dentro de la reglamentación militar española, la figura de los músicos regimentales. Estos pasaron a estar*

---

<sup>108</sup> Fernández de la Torre, F.: “Historia de la música militar de España”, Madrid, Ministerio de Defensa, 2000, p. 98.

<sup>109</sup> Ibid. pp. 119 – 120.

<sup>110</sup> Fernández Vicedo, F.J.: “El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX”, (Tesis doctoral s.p.), Universidad de Granada, 2010, p. 486.

<sup>111</sup> Ibid. pp. 488 - 489.

*encuadrados dentro de la Plana Mayor del regimiento, en el primer batallón, donde se encontraba el Tambor Mayor y los músicos<sup>112</sup>”.*

Posteriormente, el *Real Decreto de 31 mayo de 1828*<sup>113</sup>, pasó a ser la principal norma de reglamentación de las músicas de los regimientos durante el primer tercio del siglo XIX. Supuso una nueva organización en el Ejército.

A la vez que las bandas de música conseguían tener una mayor importancia, el Ministerio de la Guerra, en 1832, realizó una nueva organización que dio paso a la pérdida cualitativa de las mismas, y, mediante el *Real Decreto de 28 de junio de 1832* se redujo el número de plazas de contratados, medida que redujo los costes, ya que los Músicos de plaza en propiedad

*“con una moderada gratificación sostienen en suficiente estado la música de los Cuerpos, conservando con menores gastos este misterioso elemento de animación y distracción, que desde remotos tiempos promueve y desarrolla la armonía guerrera<sup>114</sup>”.*

Respecto a los contratados, se estableció lo siguiente: En Infantería se redujo de doce a nueve, incluido el *Músico Mayor*, formación que se completó con dieciocho *Músicos de plaza*, sumando veintisiete individuos. En la *Infantería de la Guardia Real*, la música quedó conformada por quince músicos y veintiuno de plaza que sumaban treinta y seis.

La situación heredada durante gran parte del siglo XIX fue modificada dentro del nuevo marco político mediante el *Real Decreto de 10 de mayo de 1875*<sup>115</sup>, que reguló la situación de las bandas de los *Regimientos de Infantería* y las charangas de los Batallones de Cazadores. El motivo argumentado para este cambio legal radicó en que estas entidades estaban compuestas por elementos heterodoxos, conformados por individuos ligados por contrato y que era conveniente uniformar y homogenizar. Más clarificadora fue la explicación que dio el *Músico Mayor José Azpiri*, quien puntualizó que la verdadera razón

---

<sup>112</sup> Ibid. p. 149.

<sup>113</sup> “España. Real Decreto de 31 de mayo de 1828”. Decretos del rey nuestro señor Don Fernando VII..., t. 13, 1829, pp. 131 - 134.

<sup>114</sup> “España. Real Decreto de 28 de junio de 1832”. Decretos del rey nuestro señor Don Fernando VII..., t. 17, 1833, pp. 138-139.

<sup>115</sup> “España. Real Decreto de 10 de mayo de 1875”. Gaceta de Madrid, 11 de mayo de 1875, N.º 131, p. 395.

que motivó al Ministro de la Guerra, el *General Joaquín Jovellar Soler*, fue la eliminación del personal civil contratado de las músicas militares. Junto a ello, también se quería finalizar la práctica de la contratación de *Músicos Mayores* por parte de los Cuerpos, los cuales en adelante quedaron a disposición de la autoridad militar para prestar sus servicios allí donde se les destinase<sup>116</sup>. Dicho *Real Decreto* quedó configurado por once artículos, en los que las músicas pasaban a estar compuestas por un *Músico Mayor* y una plantilla conformada por *Músicos de primera, de segunda, de tercera y Educandos*.

En definitiva, los músicos que constituían, en este momento, las *plantillas de las bandas* eran Músicos de primera, segunda, tercera categoría, junto con los Educandos y los músicos Suboficiales: *Sargentos primeros, Sargentos segundos, Cabos primeros y Soldados* del cuerpo en que sirvieran.<sup>117</sup>

Este Real Decreto fue ampliado y desarrollado por la *Real orden de 7 de agosto de 1875*, que plasmó el *Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de Infantería y Regimientos a pie de las demás Armas e Institutos*. Este reglamento contemplaba como las músicas regimentales debían componerse por un *Músico Mayor y sesenta efectivos*, estando divididos en *cinco* Músicos de primera clase, *diez* de segunda, *veinticinco* de tercera y *veinte* Educandos.

En cuanto a la antigua figura de los contratados, el reglamento estipuló que este colectivo finalizaba su vinculación contractual con el Ejército a partir del treinta de junio de 1875. En él se estableció que aquellos *Músicos Mayores* que lo desearan, podían continuar siempre que aceptasen el nuevo marco legal y se comprometieran a *un servicio mínimo de cuatro años*. Del mismo modo, a los Músicos contratados se les ofreció continuar, dándoles la opción a optar al grado de músicos de primera y teniendo que comprometerse por el mismo periodo. Finalmente, los *Músicos Mayores* decidirían qué *Músicos* de plaza iban a ser

---

<sup>116</sup> Fernández de la Torre, F.: "Historia de la música militar de España", Madrid, Ministerio de Defensa, 2000, pp. 296-297.

<sup>117</sup> *Ibid.* 49.



ascendidos a Músicos de Segunda y Tercera, siempre y cuando se reenganchasen por un periodo mínimo de cuatro años<sup>118</sup>.

Las vacantes a Músicos Mayores, al igual que los Músicos de primera y de segunda, pasaron a cubrirse mediante una oposición. Los exámenes se realizaban en la localidad donde se hallase el cuerpo y estaban presididos por el primer jefe junto a un jurado formado por tres Músicos Mayores. Ahora bien, si no los hubiera, este quedaría conformado por el Músico Mayor y los músicos de primera clase de la banda<sup>119</sup>.

Este era el contexto donde se enmarcaba la situación de las *Bandas Militares en España*, aunque todo esto se reformó entre 1910 y 1931, período en el cual, nuestro protagonista, Juan Amador Jiménez, estuvo como músico militar.

## ***1.2. Juan Amador Jiménez: Suboficial Músico Militar***

El 1 de Diciembre de 1917, siendo huérfano de padre y viviendo en el *Hospicio Municipal de Cádiz* desde el 4 de Abril de 1914, como hemos citado anteriormente, *Juan Amador* entró en el Servicio Militar como *Educando*. En ese momento medía un metro y cuarenta y seis centímetros a la vez que pesaba cuarenta y un kilogramos<sup>120</sup>.

Estando en el *Regimiento de Infantería de Álava N.º 56* de Guarnición en Jerez, el día 10 de mayo de 1920, asciende a *Músico de 3ª clase por oposición* con su instrumento, el trombón, como se puede comprobar en la anotación realizada en el Expediente Militar que dice así:

*“En la plaza de Jerez de la Frontera (Cádiz) a los diez días del mes de mayo de mil novecientos veinte y bajo la presidencia del Señor Coronel Don Alfonso Acayna Rodríguez, actuando de secretario el Capitán Ayudante Mayor Don José de la Vega*

---

<sup>118</sup> Ministerio de la Guerra: “Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de la infantería y regimientos de a pie de las demás Armas e Institutos aprobado por Real orden de 7 de agosto de 1875”, Madrid, Imprenta y litografía del depósito de la Guerra, 1875, pp. 7-9.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 9- 10.

<sup>120</sup> Filiación (1ª Subdivisión) del Regimiento de Álava N.º 56. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez, p. 2, enviado por el Archivo Militar de Segovia.

*Párraga y como jurado el Músico Mayor de este Regimiento Don Francisco Soler Riclama y músico de 1ª clase Don José Vallejo castro, se constituyó el tribunal de exámenes para cubrir una plaza de músico de tercera clase que existe vacante en la Sección de este Cuerpo según se dispone en el apartado tercero del artículo noveno del Reglamento de Músicos aprobado por Real Orden de siete de agosto de mil ochocientos setenta y cinco (Ch N° 706).*

*La mencionada vacante fue anunciada en la orden del cuerpo del día tres del corriente mes presentándose a concurso el educando de este Cuerpo Juan Amador Jiménez y procediéndose a su examen con arreglo al programa afrontado por Real Orden de primero de agosto de mil ochocientos ochenta y tres y, efectuando con el “trombón” varios ejercicios con lucimiento y maestría, por lo que el tribunal acordó adjudicarle la plaza de músico de tercera clase toda vez que no existe personal aprobado en los concursos anteriores.*

*Y para que conste y surta los efectos correspondientes se extiende la presente acta que firman los señores antes citados en la expresada plaza, día, mes y año.*

<i>El músico de 1ª clase</i>	<i>El Músico Mayor</i>	<i>El Capitán ayudante Mayor</i>
<i>José Vallejo</i>	<i>Francisco Soler</i>	<i>José de la Vega</i>

*Presidí*

*El Coronel*

*Alfonso Acayna Rodríguez*

Desde 1921 hasta el 24 de Enero de 1924 estuvo en el *Regimiento de Infantería de Álava N° 56* de Guarnición en Málaga. El día 24 de Enero marcha a Lorca (Murcia) donde el día 1 de febrero de 1925 asciende a *Músico de 2ª clase por oposición* como se puede ver en el apunte escrito en su Expediente Militar:

*“De guarnición en Málaga hasta el 24 de Enero que marcha a Lorca (Murcia) al objeto de tomar parte en las oposiciones para músico de 2ª anunciada por el Regimiento de Infantería España N° 46, regresando a Málaga y 29 y quedando de aquel servicio. Según oficio N° 1919 fecha 6 de febrero del Gobierno Militar de la Plaza es Excmo. Sr. General encargado del despacho del Ministerio de la Guerra en telegrama del día anterior ordena la baja de este músico de 3ª en este Regimiento de Álava y el año en el mencionado de España N° 46 por fin del citado mes de Enero, por haberle otorgado la plaza de músico de 2ª.*

Juan Amador pasó al *Regimiento de Infantería de España 46* y está hasta 1928 donde *Regresa al Regimiento de Infantería de Álava N° 56*, de Guarnición en Málaga, hasta que se retira en 1931 como pone en su Expediente Militar.

En resumen, Juan Amador, estuvo en el *Regimiento de Infantería de Álava N° 56* (7 años y 2 meses); en el *Regimiento de Infantería de España N° 46* (1 año y 4 meses); en el *Regimiento de Infantería N° 5* (2 años y 8 meses) y, en el *Regimiento de Infantería Borbón N° 17* (4 meses y 11 días), y, se licencia, el 31 de agosto de 1931, habiendo estado 13 años y 8 meses en el ejército como Suboficial Músico.

### ***1.2.1. El Regimiento de Infantería de Álava n° 56.***

Después de 3 años de permanencia en el Hospicio gaditano y de haber obtenido formación en su banda, el 28 de Noviembre de 1917 Juan Amador ingresa en él, entonces acantonado en Cádiz, *Regimiento de Infantería Álava n° 56*<sup>121</sup> en calidad de

*“...educando de música por el tiempo y condiciones vigentes...”*

a saber

*“en clase de educando de música voluntario por el plazo de cuatro años y sin opción a premio...”*

sin embargo, antes de que acabase el plazo en que podía permanecer como educando en la banda del Regimiento, el 10 de Mayo de 1920<sup>122</sup>, accede por oposición a una plaza de *Músico de Tercera Clase* y debe trasladarse a Málaga, ciudad a la que poco después es destinado el

---

<sup>121</sup> La Banda de Música del Regimiento de Álava, fundada en Cádiz en 1877 y conocida hasta 1896 como “Banda de Música del Regimiento de Infantería Álava n° 60”, aunque en otros lugares le llamen Álava n° 56.

<sup>122</sup> 2 años y 4 meses después del ingreso de Amador como voluntario educando en Cádiz, encontrándose el Regimiento acantonado en Jerez y después de realizar “...con el “Trombón” varios ejercicios con lucimiento y maestría...” a criterio de un tribunal en el que la parte musical corría de cuenta del músico de primera clase del Regimiento José Vallejo Castro, siendo así como deja de ser voluntario para convertirse en músico profesional del Ejército Español.

Regimiento<sup>123</sup> y donde nuestro músico vuelve a solicitar la permanencia en el ejército por cuatro años más<sup>124</sup>. Desde allí, el 24 de Enero de 1925, marcha a Lorca (Murcia) para participar en las oposiciones a una plaza de músico de segunda convocada por el *Regimiento de Infantería España n° 46* que finalmente obtendría<sup>125</sup>, de modo que 7 años y 2 meses después de alistarse en el *Regimiento Álava* como simple educando en música lo abandona para dirigirse a ocupar una plaza de Músico de segunda, dejando atrás innumerables compañeros y amigos así como las enseñanzas de *Don Francisco Soler Ridaura*, Director de la Banda entre 1918 y 1926 de modo que podemos afirmar que, salvo en los momentos iniciales, durante su permanencia en la *Banda de Pavía*, Amador siempre estuvo bajo las enseñanzas y a las órdenes del director valenciano<sup>126</sup>.

### ***1.2.2. El Regimiento de Infantería España n° 46.***

Instalada en Lorca en 1919, procedente de Cartagena, conocemos que el músico mayor<sup>127</sup> del Regimiento era *Eusebio Rivera Sánchez*, así como que en aquellos años formaban parte de la *Unidad de Música del Regimiento*<sup>128</sup> un plantel muy bueno de profesores músicos entre los que hay que destacar a *Mariano Corvi Ruiz* y a *José García Pagán*.

Encontrándose en Lorca se producirán tres hechos significativos en la vida de Amador: de un lado *en Junio de 1925* se traslada a Málaga para contraer matrimonio con *Francisca Lozano Jiménez* y, de otro, *en 1926* da a la luz sus primeras obras conocidas: el pasodoble “*A Los Toros*<sup>129</sup>” y el fox-trot “*Besos Locos*<sup>130</sup>” y mucho nos tememos que en ello

---

<sup>123</sup> De acuerdo a lo dispuesto por la Orden de 3 de Octubre de 1920, momento en que ya es oficialmente Regimiento de Infantería Álava n° 56, manteniéndose con dicha denominación y emplazamiento hasta su desaparición en 1931.

<sup>124</sup> El 8 de Abril de 1922, el Coronel, previo informe de la Junta de Reemplazo, otorga el “reenganche” por cuatro años más que Amador había solicitado.

<sup>125</sup> Amador conocería que había conseguido la plaza el 6 de Febrero de 1925 por Telegrama del Ministerio de la Guerra en que le comunicaban además que, tras 4 años y 10 meses como músico de tercera adquiriría la condición de músico de segunda.

<sup>126</sup> Este músico nacido en Albaida (Valencia) en 1867, se hizo conocido por ser el primero que incorporó las cornetas en las marchas de Semana Santa. Se le conocen cuatro marchas: “Grave”; “Marcha fúnebre”; “A la memoria de doña Amalia Peinador” (1901) y a la “Memoria del General Chinchilla” (1902).

<sup>127</sup> Es oportuno reseñar que en esta época a la figura de los Directores de Bandas Militares se les denominaba “Músicos Mayores”.

<sup>128</sup> Regimiento de Infantería España N.º 46. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez, pág. 18, enviado por el Archivo Militar de Segovia.

<sup>129</sup> Escrito, según reza en el final de la partitura firmada por el compositor, el 17-3-1926. El original de este manuscrito se encuentra en las dependencias del Archivo de la Banda Municipal de Música de Málaga.

<sup>130</sup> Ibid.

podieran influir las enseñanzas que recibiera del ya citado *Eusebio Rivera*<sup>131</sup> que no olvidemos fue un gran pedagogo musical, y, en 1929 escribe el *Schottis Castizo «El Manubrio»* para el *Semanario Gráfico, la Revista, «La Unión Ilustrada»*, mientras estaba destinado en Málaga.

### ***1.2.3. El regreso a Málaga. Los regimientos de Álava 56, Borbón 17 y de Infantería N° 17.***

En 1928 regresa de nuevo destinado al Regimiento de Infantería de Álava n° 56 con guarnición en Málaga en el que solicita un reenganche por otros cuatro años que le sería concedido el 14 de Enero de 1930, si bien un año más tarde, Orden de 29 de Enero de 1931<sup>132</sup>, es trasladado

*“...en concepto de supernumerario al Regimiento de Infantería Borbón n° 17 de guarnición en esta plaza...”*

cuya banda<sup>133</sup> dirigía entonces el *Músico Mayor Don Sebastián Cabezas Ramos*<sup>134</sup>, con todo permanece poco tiempo en esta pues por Orden de 6 de Junio siguiente es trasladado al recién creado “*Regimiento de Infantería n° 17*”, sin embargo un mes después y a causa de la conocida como “*Ley Azaña*” de 1931 que, en su intento de reducir el número de efectivos del ejército, en Agosto de 1931 causaría baja como músico militar aunque también es cierto que, intuyendo lo que podía acontecer, Amador había buscado un nuevo quehacer en la vida civil y desde mediados de marzo de 1930, según reza en el libro de Actas de Plenos del Ayuntamiento de Marmolejo, había realizado las pruebas a *Director de la Banda de Música*.

---

<sup>131</sup> Nacido en Salamanca en 1889 cursó la carrera de trompa y dirección de orquesta en el Conservatorio de Madrid, encontrándose entre los músicos fundadores de la Orquesta Sinfónica de Madrid, actividad que dejaría al obtener plaza como Músico Mayor del Ejército en 1920, tras su destino en la Banda del Regimiento España en Lorca pasó a Málaga, donde se encontraba cuando fue retirado por la llamada “Ley Azaña” de 1931. Dedicado a la actividad civil fue uno de los impulsores y fundador, en 1932, del Cuerpo Nacional de Directores de Banda. Director de la Banda Municipal de Almería desde 1941 a 1959 se jubiló en este último año dejando tras de sí un importante número de publicaciones sobre pedagogía musical, así como numerosas composiciones entre las que destaca “Cristo de la Buena Muerte”, de 1955. Falleció en Valencia en 1961.

<sup>132</sup> Ley rectificadora sobre situación, a partir de 1.º de Enero de 1932, de los Generales, Jefes, Oficiales y asimilados de la Sección de Reserva, y de los que en lo sucesivo pasen a ella, respecto al percibo de haberes y demás devengos. Gaceta de Madrid, núm. 305, de 01/11/1931, página 674.

<sup>133</sup> Regimiento de Infantería Borbón N.º 17. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez, pág. 21, enviado por el Archivo Militar de Segovia.

<sup>134</sup> Quién puede preciarse de ser el autor de la más antigua marcha procesional malagueña, para banda de música, “Stabat Mater” compuesta para Nuestra Señora de Consolación y Lágrimas, de la Hermandad de la Sangre, como respuesta al nombramiento del Regimiento como Hermano Mayor Honorario de la Archicofradía.

Estando ya en Marmolejo, escribe las partituras de «*Armenia*» y «*Aguas de Marmolejo*<sup>135</sup>» en 1932. En el cuarto trimestre de este mismo año, realiza la grabación de un disco de vinilo titulado «*Mis Tres Joyas*<sup>136</sup>». Este vinilo, dedicado íntegramente a Marmolejo y sus gentes, constaba de las composiciones. «*Aguas de Marmolejo*», «*Paquito Vallejo*» y «*Los Pelaos*». Desde el 18 de julio de 1936 hasta el 15 de noviembre de 1939, se vuelve a trasladar a Málaga donde vive en la *Calle Pozo del Rey N°15*. Regresa, el 22 de noviembre de 1939, a su puesto como *Director de la Banda de Música de Marmolejo (Jaén)* donde escribe más de una treintena de composiciones entre las que encontramos, entre otros, el pasodoble «*Mis Claveles Rojos*<sup>137</sup>» y, realiza las pruebas a *Director de la Banda de Música en Andújar (Jaén) en Agosto de 1947* y está hasta 1968 donde vivía en la *Calle Camilo A. Vega Número 6*, donde se traslada definitivamente a Málaga a la *Calle Emilio Thuiller Número 63 – A*, donde estará hasta su fallecimiento el 06 de diciembre de 1973.

---

<sup>135</sup> En esta investigación se ha deducido que esta partitura la escribió el Maestro Juan Amador tras el descubrimiento en 1932 de un nuevo manantial de agua en las inmediaciones del Balneario de Marmolejo por un grupo de trabajadores formados por “*Juan Ruiz Ayal, Manuel Cobos, Antonio Ruiz de Ayal y Diego R. de Ayal*, siendo alcalde de la localidad giennense *D. Andrés Velasco*”.

H. P.: “*El primer balneario popular*” en el periódico «*La Libertad*». Madrid. 20 de octubre de 1932, Año XIV, Núm. 3927, pág. 3.

<sup>136</sup> Registro General de la Propiedad Intelectual de la Dirección General de Bellas Artes. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Obras Inscritas en el Cuarto Trimestre de 1932. Apunte de Registro Número 67.207. *Gazeta de Madrid* N° 3 del 3 de enero de 1934, página 51.

<sup>137</sup> Este pasodoble está compuesto por Juan Amador Jiménez y su letra está escrita por Ramón L. Villalobos. Es un pasodoble muy especial ya que se lo dedica «*Al Comandante de la Gloriosa Aviación Española D. Juan Díaz Criado y Sra. Dña. Catalina Navarro Parra en el día 24 de Junio del año 1942; muy respetuosamente, Los Autores*» como reza en la portada del manuscrito original.

Es un pasodoble especial ya que, en este mismo año nace, fruto de este matrimonio, el famoso pintor Juan Francisco Díaz Navarro (Marmolejo «Jaén», 1942 – 1992), más conocido por «*Jofra*». Según el comisario de la Exposición «*20 años sin Jofra*» y redactor del periódico “*elmundo.es*” José María Robles: “*En términos artísticos fue un creador sin escuela, un verso suelto. Y en cierto modo, también un genio a contracorriente, alguien que asumió con orgullo el título de pintor de campesinos por lo que implicaba de desafío, de desacato frente a la marginalidad y la proverbial indefensión del mundo agrario, aunque paradójicamente él provenía de una casa acomodada. Él mismo calificó como pintura social sus trabajos sobre hombres y mujeres del campo, gentes comunes a las que captó con sus anhelos y angustias a cuestras y con muchas de las cuales llegó a tener un trato cercano, por no decir familiar. Hoy esos retratos, casi perfiles psicológicos, tienen algo de espejo de desván, porque conservan el reflejo de aquello que fuimos*”, además agrega que “*la obra de Jofra es diversa y acepta muchos más matices. Es una obviedad decir que su manejo del color y del trazo remiten a Van Gogh y al expresionismo, como también lo es hacer notar que detrás de la densidad de empastes y el gusto deformante que plasmó en no pocos de sus lienzos subyacen los postulados del Art Brut. A ello se añaden los nombres propios que el propio artista fue aireando en la prensa a modo de inspiración: el citado Van Gogh, Goya, Kokoschka, Solana, Toulouse Lautrec... Y Dalí, por cuyo personaje público sin duda se sintió atraído*”.

Publicado en el diario español de *El Mundo*, del día 01/10/2012.

Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/29/andalucia/1348937100.html>

## 2. Inventario del Legado Musical de Juan Amador Jiménez desde 1930 a 1950.

Para la elaboración del presente catálogo, se han tomado en consideración las recomendaciones a tal efecto emanadas de la *International Standard Bibliographic Description*<sup>138</sup> (ISBD), tanto en sus prescripciones generales como específicas, del *International Standard Musical Work Code*<sup>139</sup> (ISWC) o *Código Internacional Normalizado para Obras Musicales*, que identifica una obra musical como creación única intangible. También he tenido en cuenta las recomendaciones de las *Anglo-American Cataloguing Rules*<sup>140</sup> (AACR2) en su edición más reciente, y, desde luego, las *Reglas de Catalogación de la Dirección General del Libro y Bibliotecas*, del Ministerio de Educación y Cultura<sup>141</sup>, así como las propuestas del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), plasmadas en la reciente edición en español de las Normas Internacionales para la *Catalogación de Fuentes Musicales Históricas*<sup>142</sup>, así como la *Normativa Internacional* (González Valle, 1997), para la redacción de catálogos temáticos.

Además de los trabajos ya clásicos de Schmieder, W.: “*Thematisch – Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*”, Bach – Werke – Verzeichnis...5 Aulf. Wiesbaden: Breikopf & Härtel, 1973, de Hoboken, A. van: “*Joseph Haydn. Thematisch – Bibliographisches Werkverzeichnis*”. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1957 – 78. 3 vol., y de Kinsky, G.: “*Das Werk Beethovens. Thematisch – Bibliographisches Verzeichnis seiner Sämtlichen vollendeten Kompositionen. München: G. Henle, 1955.*”, a los que han orientado desde el primer momento esta catalogación; y no sólo ellos, otros más recientes como los de McCorkle, M L.: “*Johannes Brahms. Thematisch – Bibliographisches Werkverzeichnis*”. *Herausgegeben nach Gemeinsamen Vorarbeiten mit Donald M.*

---

<sup>138</sup> ISBD (2011). *Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada*. Edición Consolidada. Aprobada por el Comité Permanente de la Sección de Catalogación de IFLA Traducción al español de la edición preliminar realizada por la Comisión de Traducción de la Biblioteca Nacional de España. Diciembre 2008. Revisión de la traducción y actualización con respecto a la edición consolidada de ISBD de 2011 por Elena Escolano Rodríguez. Marzo 2013

<sup>139</sup> Núñez Fernández, E. (2007). *Archivos y normas ISO*. Colección: Archivos Siglo XXI

<sup>140</sup> Gorman, M. (1981). *Anglo-American Cataloguing Rules*. Amer Library Assn. Second Edition. 2002 Revision.

<sup>141</sup> Reglas de Catalogación (1999). — Ed. nuevamente rev. — Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Centro de Publicaciones: Boletín Oficial del Estado, 1999. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas Biblioteca Nacional EDITAN: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. y Boletín Oficial del Estado. Edición 2017.

<sup>142</sup> González Valle, J. y otros (1997). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Editorial Arco Libros.

McClorkle. München: G. Henle, 1984., y de Deathridge, J.; Geck, M.; Voss, E.: “*Wagner Werk – Verzeichnis*”. *WWV. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott, 1985, han sido también de gran provecho a la hora de contrastar criterios metodológicos y adaptar la estructura de las descripciones al caso concreto de la obra de Juan Amador y sus evidencias documentales.

Se han utilizado como referencia básica para la realización de este catálogo el “*Catálogo Sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*”. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001, del Catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Presidente del Instituto de Bibliografía Musical, Dr. Jacinto Torres Mulas, y el Estudio y Catálogo crítico del Profesor de la Universidad de Jaén, Dr. Javier Marín López “*Los libros de polifonía de la Catedral de México*”, Serie Catálogos y Documentación, B-14/15, 2 vols. (Jaén: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012).

### ***2.1. La catalogación de las obras de Juan Amador Jiménez***

La obra compositiva de Juan Amador Jiménez (1903 – 1973) constituye un repertorio importante para la Historia de las Bandas de Música en Andalucía, por su abundancia, por su calidad y por constituir un nexo paradigmático entre la tradición musical del romanticismo español y las nuevas vanguardias artísticas. El propósito didáctico de una parte de su obra la convierte en referencia obligada de estudiantes y maestros como veremos más adelante.

El presente volumen se propone como una ayuda para la recuperación histórica de la obra compositiva del Maestro Amador y a la vez, como una herramienta útil para la localización, conocimiento y estudio de estos documentos.

Antes de comenzar con los criterios que se han llevado a cabo para la realización de este catálogo hemos de decir que hemos podido averiguar un número considerable de tesis doctorales sobre las bandas de música a lo largo de la geografía española de muy distinto enfoque. Aquí tenemos los trabajos de Vázquez Gómez, C: “*As Bandas De Música Da*



*Comarca Do Deza. Dimensións Artísticas, Sociais E Pedagógicas*”, Universidad De Vigo, 2015; Mímguez Bargas, R.: “*Bernardo Adam Ferrero En El Mundo De Las Bandas De Música Valencianas*”, Universitat De València (Estudi General), 2015; Torres Estarque, M<sup>a</sup>. J.: “*Factores Provocadores De Estrés En Alumnos De Conservatorio Y Bandas De Música*”, Universidad De Vigo, 2013; Pacheco Del Pino, M. A.: “*Bandas De Música En Los Montes De Toledo: Su Aportación A La Educación Musical*”, Universidad De Valladolid, 2012; Cabanillas Peromingo, F. A.: “*Las Bandas De Música En La Provincia De Segovia, Influencia Para El Desarrollo Educativo, Profesional, Social Y Personal De Sus Componentes*”, Universidad De Valladolid, 2011; Del Rio Lobato, M.: “*Bandas De Música En La Provincia De Valladolid. Un Modelo De Enseñanza Musical No Formal*”, Universidad De Valladolid, 2011; Alcover Alcodori, F.: “*Las Bandas De Musica De La Ciudad De Liria*”, Universitat De València (Estudi General), 2007; Lafuente Avedillo, R.: “*Bandas De Musica Del Distrito Maritimo*”, Universitat De València (Estudi General), 2005; Gallardo Blanquer, J. L.: “*Contribución A La Cuantificación De Parámetros Acústicos En Salas De Ensayo De Bandas De Música*”, Universitat Politècnica De València, 1998.

En ellos, no se habla explícitamente sobre nuestro compositor a excepción de la tesis doctoral de la Dra. Isabel M<sup>a</sup> Ayala, Profesora de la Universidad de Jaén, “*Música y Municipio: Marco Normativo y Administración De Las Bandas Civiles En España (1931-1986). Estudio En La Provincia De Jaén*”, Universidad De Granada, 2013.

Los criterios para la presentación ordenada de las obras del Maestro alcalaíno se han tomado después de mucha consideración. Una ordenación *alfabética* resulta inexacta pues se desconoce la fecha de composición de muchas de las obras del catálogo. No obstante, los manuscritos existentes y las fechas de las primeras ediciones permiten construir una cronología muy aproximada de las obras. Pero esta clasificación ignoraría el hecho, además, de que algunas composiciones fueron completadas en fechas muy anteriores a su primera publicación.

Se ha estudiado también la posibilidad de clasificar las obras *por sus ediciones*, dejando un apartado para las inéditas, pero finalmente, se ha optado por darle a este catálogo

una *ordenación cronológica* para poder localizar con rapidez la obra buscada. Para este ordenamiento se tomará en cuenta la fecha del manuscrito y no la de ninguna edición. Al final del catálogo se añade una lista de títulos con la fecha de composición de cada una de ellas.

Se ha asignado a cada registro un número progresivo que se considerará como su *número de catálogo*. Pueden existir otros topográficos correspondientes al archivo o institución donde se ha ubicado el documento registrado.

En caso de existir distintas versiones de una misma obra se presentarán en seguida de la más antigua o la más completa según sea el caso. Cuando la misma obra se edite en distintas ocasiones sin más cambios que el título, éste se anotará entre paréntesis después del más antiguo o más conocido. Si una versión con diferencias de una misma obra se publicó además con un título diferente, se tratará como una obra distinta. Las colecciones se cuentan como una obra más, aunque incluyan obras publicadas por separado.

Dado que el objetivo de este trabajo es presentar en un catálogo toda la obra compositiva de Juan Amador Jiménez para el período comprendido entre 1930 y 1950, resulta necesario incluir todas aquellas que impliquen un esfuerzo creativo y un resultado musical considerable. Un gran número de partituras manuscritas se han dejado fuera para un estudio posterior.

Este trabajo académico ofrece una respuesta amplia y detallada al interrogante de cuáles son sus obras documentadas, de cuáles de ellas lo ignoramos casi todo y cuáles han llegado a nuestro conocimiento, tanto si han sido publicadas como si permanecen manuscritas, tanto si se completaron felizmente como si quedaron inconclusas o apenas esbozadas. Con respecto a lo primero, el número real de sus composiciones no parece probable que sepamos nunca la verdad. El propio compositor tiene registradas en la Sociedad General de Autores y Editores de España en Madrid (SGAE), noventa y ocho obras, y se llevan encontradas ciento once.

## 2.2. Estructura y contenido del Catálogo

El Catálogo se estructura en *tres partes* principales: *En primer lugar*, una *Parte Introductoria* con varios capítulos orientados al trabajo propiamente de catalogación, técnicas, metodología y criterios aplicados; *en segundo lugar*, el *Repertorio Cronológico* de la producción parcial del compositor, presentando cada obra en forma muy abreviada ya que el propósito que aquí se sigue es el de ofrecer una visión diacrónica de las composiciones de Amador. Si bien en muchos casos se han podido establecer con precisión las fechas, muchos otros han requerido de una compleja investigación y análisis de fuentes externas y de cotejos con documentos de muy diversa índole. El resultado establece unas cuantas correcciones importantes en las dataciones ya que, en un principio estaban equivocadas y, por medio de los diferentes escritos encontrados (Actas del Pleno del Excmo. Ayuntamiento de Marmolejo, Cartas del propio compositor, etc.) y por medio de los diferentes medios de comunicación como la *Gazeta de Madrid*, el *Diario de Madrid*, La Revista “La Unión Ilustrada” de Málaga o el *Boletín del Colegio Oficial de Directores de Banda Civiles* se han podido datar perfectamente; y, *en tercer lugar*, la *Parte Sistemática* con la descripción individual y pormenorizada de las obras, que constituye el núcleo principal y más extenso del *Catálogo*. Está distribuido tratando de mantener dentro de cada uno de ellos el orden cronológico de su composición. En esta parte se incluyen los datos de todas y cada una de las obras del compositor conocidas hasta ahora para el período de tiempo estudiado en esta tesis doctoral; se esclarecen las atribuciones erróneas; se señalan las denominaciones alternativas; se establecen las filiaciones de las piezas que pertenecen a títulos colectivos, así como las partes (conocidas o no) que integran éstos y se establecen las oportunas concordancias de contenido musical.

Las obras catalogadas son sólo las compuestas por Amador, y no los arreglos que hizo de otros autores<sup>143</sup> y que se podrán documentar de manera fehaciente en otra investigación sobre el Maestro alcaíno.

---

<sup>143</sup> Por ejemplo, el Intermedio de “Goyescas” del compositor Enrique Granados arreglado por Juan Amador para Banda de Música y donado por D. Cristóbal Serrano Barragán para el estudio de esta tesis doctoral.

Orientado como está este trabajo hacia la investigación de las fuentes y de los documentos originales, se ofrece una descripción detallada de todos los manuscritos estudiados para la elaboración de esta tesis; por tratarse de documentos primarios y singulares, se incluyen también los datos precisos de su localización. De las ediciones impresas se especifican los datos bibliográficos de las primeras ediciones, así como de otras que se hayan producido en vida del compositor y, presumiblemente, hayan contado con su participación o conocimiento.

En la *Parte Sistemática* se concentran las informaciones y los datos concernientes a cada una de las piezas, sus especificaciones musicales y sus rasgos característicos, según se detalla más adelante al comentar el modelo de *Ficha Catalográfica* y sus respectivas áreas y campos. Aquellos datos que implican variables temporales (tal como sucesivas publicaciones) quedan limitados a la primera ocurrencia, incluyendo las posteriores, si las hubo, sólo durante la vida del compositor.

### ***2.3. Criterios de clasificación sistemática***

Uno de los principales objetivos dentro del inventario del Legado Musical de Juan Amador es hacerlo de forma ordenada y organizada porque no dimos cuenta desde el principio que había escrito ciento once composiciones musicales, cuya identificación, comprobación y localización iban a ser muy difíciles de realizar en muchos de los casos. Como ya antes hemos apuntado, la acumulación de errores producida a lo largo del tiempo como consecuencia de la guerra bélica producida en España y la permanente movilidad del compositor, que tan pronto reside en Alcalá de los Gazules o en Cádiz, en Marmolejo (Jaén), en Lorca (Murcia) o en Málaga, a veces de manera transitoria y otras de forma estable, pero siempre con cierta sensación de precariedad, de provisionalidad, favoreció el riesgo de desorden documental.

Como resultado final, para el periodo estudiado, esto es entre 1930-1950, hemos encontrado todas las composiciones que están registradas y, muchas que no lo están. Esto quiere decir que, es posible, que con el paso del tiempo han podido desaparecer

muchas piezas musicales. Así es nuestro punto de partida para el estudio del inventario musical, y para el inventario de su documentación personal.

En todo caso y cualesquiera que fuesen los criterios que seguir en la preparación del *Inventario*, desde el primer momento quedó clara la necesidad de identificación, localización y examen de toda la documentación primaria referentes a la vida y obra del Maestro alcalaíno de interés para nuestro Inventario. Se encamino todo el trabajo hacia los documentos «primarios», esto es, los escritos por el propio Juan Amador, así como por aquellas personas que hayan escrito sobre él de forma directa o sobre sus composiciones musicales.

Como elementos base de dicha información primaria, se distinguieron dos tipos los “literarios” y los “musicales”. Los primeros son sus cartas, artículos, notas, apuntes, dedicatorias, etc., y, los segundos son las composiciones musicales.

En este «*Inventario del Legado Musical de Juan Amador Jiménez desde 1930 a 1950*» se ofrece por vez primera una relación de las composiciones del maestro español, basado en la identificación y descripción de todas y cada de sus composiciones que se han podido conocer en el transcurso de esta investigación. La determinación e identificación de cada obra, así como su correspondiente descripción se atiene al siguiente criterio de autoridad documental, que se aplica según este orden de preferencia: La rúbrica del Maestro alcalaíno; los materiales impresos con alguna corrección; la primera edición; ediciones posteriores; Partituras mencionadas por Juan Amador y las mencionados por otros compositores

Para el inventario del Legado Musical se han establecido una serie de categorías, en cada una de las cuales se agrupan los distintos subgéneros o modalidades cuando los hay: Música para Banda de Música como por ejemplo «*Ayamonte*», «*Armenia*», «*Agua de Marmolejo*» y cualquiera de las ciento once partituras que escribió; Música de cámara, o conjunto instrumental, ejemplo «*Paquito Vallejo*» y «*Los Pelaos*»; Música vocal, que comprende: Voces solas, Con piano, Con orquesta o conjunto Instrumental. Ejemplo de ello tenemos: «*A una Luz*» (tango), «*Besos Locos*» (Fox-Canción), «*Mi Cuento de Brujas*» (Fox-

Canción), «*Maricuki*» (Mazurca-Ranchera); Música para piano, aquí tenemos «*Ayamonte*», y, en Varias: Ejercicios escolares, adaptaciones y arreglos, tenemos, por ejemplo, la partitura «*Humorístico Infantil*»

#### ***2.4. Ficha Catalográfica y Criterios de Descripción***

Para plasmar adecuadamente los datos obtenidos mediante la aplicación de los criterios que se expusieron en el punto anterior, se ha diseñado una ficha de catalogación para cada una de las obras, incluyendo la posibilidad de tratar de manera relacionada pero independiente las distintas piezas que integran las obras colectivas.

Se ha creado una *ficha de catalogación* donde aparece al principio del estudio de cada partitura. En ella podemos encontrar todos los datos referentes a la obra y el compositor de una manera sistematizada y rápida adecuada para esta investigación con los siguientes campos: nombre y apellidos del compositor; lugar y fecha de nacimiento y defunción; título de la obra, la edición [si está publicada o es manuscrita]; código de ISWC [International Standard Musical Work Code] o [Código Internacional Normalizado para Obras Musicales]; archivos donde se encuentra registrada la partitura, lugar y fecha de composición; movimientos de que consta la partitura; Tonalidad de la composición musical; número de compases; Localización de la partitura; duración total, Forma Musical de la composición (estilo); número de páginas (tanto de las partituras como de la partitura general de banda), dimensiones de la partitura (tanto de las partituras como de la partitura general de banda); categoría temática cultural a la que corresponde la composición musical; grabaciones existentes de la misma, y, un apartado final de observaciones, donde explicaremos todo lo concerniente a la partitura que tenga relevancia. En la parte superior derecha también aparece el número de catalogación personal con las siglas «JA» (correspondientes a las iniciales del nombre y primer apellido del compositor) y el número que ocupa por orden cronológico dentro del catálogo que he confeccionado con estas Partituras desde 1930 hasta 1950.

Las definiciones y delimitaciones de cada uno de los campos se explican más adelante. La organización de los datos y su distribución se articula según las normas de catalogación dichas anteriormente.

En el presente *Inventario* la entrada principal de cada obra o colección va encabezada por su correspondiente denominación, que es el título propiamente dicho, salvo cuando las variantes lingüísticas o formales exigen la adopción de un título uniforme. En consecuencia, aquí se establecen títulos uniformes aplicando la normativa al uso para los nombres literarios, que son la gran mayoría de nuestro repertorio, y también para los nombres genéricos, aunque de manera no tan estricta en estos casos, tratando de adecuarla a los fines que esta obra persigue y procurando mantener en lo posible las denominaciones originales.

La elección del título uniforme en las obras de Juan Amador no es una tarea fácil, pues nos hallamos muchas veces en presencia de fuentes diversas, tanto manuscritas como impresas, que a su vez presentan frecuentemente diferencias notables entre cada una de ellas: ejemplo de ello lo tenemos en «*Eco de los Quince*» y «*Morena y Pequeñita*» que son la misma partitura, aunque en el primer caso es manuscrito y, en el segundo es una edición impresa. Se ha elegido el título completado según las diferentes ediciones del compositor, o el del manuscrito en su defecto, respetando la nomenclatura en que aparece redactado.

Los subtítulos, informaciones complementarias del título, títulos secundarios y títulos alternativos resultan a veces bastante confusos y presentan variantes muy numerosas, incluso tratándose de la misma obra, y muchas veces no queda claro si se trata realmente de subtítulos, pues la tipografía en cubiertas, portadas y cabeceras es utilizada con función decorativa, y frecuentemente de forma contradictoria, todo lo cual perturba la comprensión correcta. Claro ejemplo lo tenemos en la partitura «*Valenzuela*» (Gran Pasodoble), donde está escrito a lápiz, por encima del título principal, la palabra “*Amontillado*”. En ocasiones resulta imposible decidir con toda seguridad si una palabra sirve como adjetivación de la que constituye el núcleo del título o si, por el contrario,

funciona como alternativa o bien como complemento de información con carácter genérico, sin que se puedan establecer conclusiones por analogía, como ocurre, entre otros casos, con «*Zadima*», *Zambra Granadina* o con «*Sentir de Guitarras*», Intermedio.

#### ***2.4.1. Armadura de clave / tonalidad.***

Son las que aparecen al inicio de la composición y, aunque lógicamente varían a lo largo de la misma, suelen corresponder a la tonalidad general de la pieza.

#### ***2.4.2. Compás.***

En todos los casos se expresa el que figura al inicio de la composición, con independencia de que varíe después en el transcurso de la pieza.

#### ***2.4.3. Fecha y lugar de composición.***

Los que aparecen documentados en alguna de las fuentes primarias disponibles. En bastantes casos tales datos pueden darse por seguros, pues son los consignados al pie del manuscrito por el propio compositor; muchos otros, por el contrario, sólo pueden establecerse de manera aproximada a partir de los lugares y fechas de publicación de la partitura impresa, o de referencias externas a los propios documentos musicales, como la correspondencia de Amador, Actas de los Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Marmolejo y noticias de la prensa; finalmente, en otros sólo es posible la conjetura. Los lugares y fechas que se indican sin comentarios en el *Catálogo* son los que podemos dar por seguros.

#### ***2.4.4. Dedicatorias.***

Se recogen de manera literal tanto las que aparecen de mano del compositor en los manuscritos como las grabadas en las ediciones impresas, distinguiéndolas en cada caso adecuadamente.



#### **2.4.5. Partes.**

Las que integran la obra en su totalidad: expresadas mediante ‘números’; como distintos ‘movimientos’ en formas amplias; como ‘piezas’ en obras colectivas, tales como suites o colecciones.

#### **2.4.6. Naturaleza del soporte.**

Comúnmente papel, cuyas características se desglosan y complementan en los otros campos relacionados.

#### **2.4.7. Dimensiones.**

Del documento manuscrito o impreso, expresadas en milímetros, con saltos de cinco milímetros; siempre en primer lugar la dimensión vertical y luego la horizontal.

#### **2.4.8. Extensión.**

Indica el número de páginas del documento o, en su caso, de folios, así como su numeración y las posibles irregularidades o incidencias que se presenten al respecto. En las obras impresas se refiere al número de páginas que ocupa la música grabada.

#### **2.4.9. Tipo documental.**

Expresa una de las dos posibilidades básicas de los documentos catalogados: manuscrito o impreso.

#### **2.4.10. Edición.**

Primera edición, o edición posterior a la primera (si se produjo alguna otra en vida del compositor).

#### **2.4.11. Lugar de edición.**

La ciudad donde está domiciliada la empresa responsable de la publicación de una obra.

#### **2.4.12. Editor.**

El responsable de la publicación de una obra; por lo común una empresa de tipo comercial o mercantil, casi siempre identificada por el nombre de su fundador o propietario, incluso aún después de fallecido.

#### **2.4.13. Año de publicación.**

Por lo que respecta al grado de precisión de este dato y las formas de expresarlo, véase lo dicho en el campo ‘*Fecha de composición*’.

#### **2.4.14. Notas y observaciones complementarias.**

Son datos que matizan, aclaran o discuten informaciones relativas a cualquiera de los otros campos anteriormente mencionados. Su propósito es servir a una mejor caracterización de las composiciones, a la comprensión de sus circunstancias particulares, de su significado en el conjunto de la producción musical de Juan Amador, y del proceso creativo, de realización y de transmisión de cada obra.

### **2.5. Las fuentes documentales**

La vida artística de Juan Amador, desde que se quedó huérfano de padre a los 10 años<sup>144</sup> y entró en la Banda de Música de «Santa Elena» o Banda del Hospicio Provincial de Cádiz como trombonista hasta su fallecimiento el 6 de diciembre de 1973 en su casa de Emilio Thuiller N° 63 – A en Málaga, fue un constante ir y venir. A veces sin domicilio estable, y otras, manteniendo dos y hasta tres residencias<sup>145</sup> simultáneas como pasaba cuando vivía en Marmolejo (Jaén) entre los años 1931 y 1950. Viviendo en *calle Yerpez N° 18*, según

---

<sup>144</sup> Así consta en el Certificado del Juez Municipal Suplente del Distrito de San Antonio de Cádiz conservado en el Expediente Militar de Juan Amador Jiménez en el Archivo Militar de Segovia, pág. 9: “Don Ramón de Dolarea y Gómez de Barreda, Abogado de los tribunales de la Nación y Juez Municipal Suplente del Distrito en San Antonio de esta Ciudad,

Certifico: que entre las actas que se custodian en este Juzgado de mi cargo aparece una por la que Doña María Jiménez Asencio, natural de Alcalá de los Gazules de treinta y seis años de edad, viuda de Manuel Amador León y domiciliada en calle de la Benjumeda número treinta de su libre y espontánea libertad, concede permiso a su menor hijo Juan Amador Jiménez, natural de Alcalá de los Gazules de catorce años de edad y con domicilio en el Hospicio Provincial desde los 10 años, soltero, a fin de ingresar como voluntario en la filas del ejército.

Y para que conste a instancia de parte interesada se expende la presente en Cádiz a veintisiete de noviembre de mil novecientos diez y siete”.

<sup>145</sup> Padrón Municipal de Marmolejo desde 1925 a 1940. Archivo Municipal de Marmolejo.

una de las cartas<sup>146</sup> escritas por *Juan Amador Jiménez* al Sr. Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Marmolejo desde Málaga el 15 de noviembre de 1.939, nos especifica en el apartado “*Hechos*”, lo siguiente:

“*CUARTO. De la misma manera se sabe en el pueblo y eso es fácilmente demostrable, que al huir a Málaga tuvo que dejarse abandonado en Marmolejo, vivienda y todo cuanto constituía su hogar tanto por lo que significan los más íntimos sentimientos de familia como por lo que se refiere a los valores que significan los enseres de un hogar. Liberado el pueblo de Marmolejo encontró, cuando le fue posible ir, que su domicilio había sido alterado y algunos de los muebles y materiales de trabajo no aparecieron en su sitio, sino en domicilios distintos [...]*”

El Maestro estuvo viviendo en *calle Yépez*<sup>147</sup> N° 18 (hoy *calle Yérpez*) y posteriormente en la *calle Divino Maestro*<sup>148</sup> de Marmolejo (Jaén), alternando las dos viviendas hasta que se estableció en esta última, donde escribe las partituras de «*Armenia*» y «*Aguas de Marmolejo*». A su vez, en 1932, mientras residía en la primera dirección, durante el cuarto trimestre de este mismo año, realiza la grabación de un disco de vinilo titulado «*Mis Tres Joyas*<sup>149</sup>». Este vinilo constaba de las composiciones: «*Aguas de Marmolejo*», «*Paquito Vallejo*<sup>150</sup>» y «*Los Pelaos*<sup>151</sup>» y se grabó en discos COLUMBIA<sup>152</sup> y, posteriormente en discos OTELO.

Una de las mayores dificultades que nos hemos encontrado a la hora de realizar este *Inventario del Legado Musical* del Maestro alcalaíno han sido sus frecuentes cambios de

---

<sup>146</sup> Cartas escritas por Juan Amador Jiménez al Alcalde-Presidente de la Villa de Marmolejo que en este momento era D. Carlos Jiménez Bustos (09-octubre-1939 a 02-junio-1940). Escalafón del Personal: Carpeta 540; y, Libro de Actas del Ayuntamiento de Marmolejo número 30 (1940 – 1944). Archivo Municipal de Marmolejo.

<sup>147</sup> Registro del Padrón Municipal. Fichas de Población de Marmolejo de 1931 y 1932. Caja 1118. Archivo Municipal de Marmolejo.

<sup>148</sup> Registro del Padrón Municipal. Fichas de Población de Marmolejo de 1932 y 1933. Caja 1119. Archivo Municipal de Marmolejo.

<sup>149</sup> Registro General de la Propiedad Intelectual de la Dirección General de Bellas Artes. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Obras Inscritas en el Cuarto Trimestre de 1932. Apunte de Registro Número 67.207. Gazeta de Madrid N.º 3 del 3 de enero de 1934, pág. 51.

<sup>150</sup> Dedicada a D. Francisco Vallejo, “El Cacharrero” de Marmolejo que, en palabras del propio Palacio Valdés, proclama la fama de Vallejo de la siguiente manera: «A mi buen amigo Vallejo, hombre amable, sencillo, inteligente, cuyo arte severo y elegante a la vez recuerda a los grandes maestros de la cerámica en la antigüedad etrusca, envío estas líneas como testimonio de consideración y simpatía».

Muñoz San Román, J.: “*El Cacharrero de Marmolejo*”. Sección: Letras, Artes, Ciencias. Tipos Populares: ABC. Revista Blanco y Negro (Madrid), 20 de mayo de 1928, Año 38, Núm. 1931, pág. 34-36.

<sup>151</sup> Dedicada al Bazar “Los Pelaos”, situado, en la época en que Amador vivía en Marmolejo (Jaén), en la Plaza del Amparo esquina con la Plaza de la Constitución en 1932.

<sup>152</sup> Portada y Contraportada de la partitura «Ayamonte». Biblioteca Nacional de España, (Madrid). Leg. 1066-49.

ANEXO III. PISTA 16.

domicilio. Esto no ha favorecido, en absoluto, a realizarlo, bien a causa de los diferentes destinos que tubo mientras ejercía como músico militar<sup>153</sup>, bien porque no confesaba con las ideas de uno u otro partido político y, ha de salir huyendo a Málaga para que no le quitasen la vida<sup>154</sup>, se añaden diferentes estados que también inciden de manera negativa.

En primer lugar, la personalidad del compositor y sus rasgos de su carácter “bohémio, generoso y extravertido”<sup>155</sup>. Amador tenía, desde muy joven, una gran capacidad inventiva, con grandes dotes y recursos técnicos, de gran inspiración melódica y rítmica. Esto lo vemos ya en su primera composición musical que se conoce: «¡A los toros!»<sup>156</sup>. Como ya hemos citado anteriormente, de esa condición productiva añadida a la gran movilidad de nuestro protagonista también iba a favorecer la difusión de sus composiciones originales, sobre todo, en su primera época, influenciado por sus primeros maestros y su faceta de grandísimo músico de atril<sup>157</sup>, que se caracteriza por una fluidez y una facilidad creativa confirmada por muchos documentos<sup>158</sup>, coincidentes con sus propios testimonios.

En *segundo lugar*, con apenas veinte años<sup>159</sup>, antes de que acabase el plazo en que podía permanecer como educando, encontrándose el *Regimiento de Infantería de Álava N.º*

---

<sup>153</sup> Según reza en el Expediente Militar de Juan Amador Jiménez que, gracias a la amabilidad del Teniente Coronel Don Eduardo San Clemente Serrada, del Archivo Militar de Segovia, conocemos en su integridad.

<sup>154</sup> En el apartado tercero de los “Hechos” en una de las cartas escritas por Juan Amador Jiménez al Alcalde-Presidente de la Villa de Marmolejo que en este momento era D. Carlos Jiménez Bustos (09-octubre-1939 a 02-junio-1940), el propio Maestro escribió lo siguiente: “[...] TERCERO. Es igualmente cierto que por la fecha a la que se refiere el Decreto de 18 de julio de 1.936, el compareciente, que venía siendo tachado de profesar ideas derechistas, se vio perseguido, y llegada estas fechas y las sucesivas, incluso encarcelado por los elementos simpatizantes de las izquierdas. Tal situación de la que providencialmente pudo librarse le obligó a trasladarse a Málaga puesto que de haber permanecido allí seguramente, habría sido víctima de las furias rojas, quienes en su insaciable de sangre habían dado fin a su vida [...]”. Escalafón del Personal: Carpeta 540; y, Libro de Actas del Ayuntamiento de Marmolejo número 30 (1940 – 1944). Archivo Municipal de Marmolejo.

<sup>155</sup> Información obtenida en las diferentes entrevistas realizadas a la familia de Juan Amador Jiménez en su casa de Alhaurín de la Torre (Málaga).

<sup>156</sup> Firmada en Lorca el 19 de marzo de 1926.

<sup>157</sup> Del Expediente Militar de Juan Amador Jiménez. Archivo Militar de Segovia, p. 8

<sup>158</sup> Boletín del Colegio Oficial de Directores de Bandas Civiles, N.º 183, abril de 1961, pp. 3-4.

<sup>159</sup> En el ya mencionado Expediente Militar se recoge así: “En la plaza de Jerez de la Frontera (Cádiz) a los diez días del mes de mayo de mil novecientos veinte y bajo la presidencia del Señor Coronel Don Alfonso Acayna Rodríguez, actuando de secretario el Capitán Ayudante Mayor Don José de la Vega Párraga y como jurado el Músico Mayor de este Regimiento Don Francisco Soler Riclama y músico de 1ª clase Don José Vallejo Castro, se constituyó el tribunal de exámenes para cubrir una plaza de músico de tercera clase que existe vacante en la Sección de este Cuerpo según se dispone en el apartado tercero del artículo noveno del Reglamento de Músicos aprobado por Real Orden de siete de agosto de mil ochocientos setenta y cinco (Ch N.º 706).

La mencionada vacante fue anunciada en la orden del cuerpo del día tres del corriente mes presentándose a concurso el educando de este Cuerpo Juan Amador Jiménez y procediéndose a su examen con arreglo al programa afrontado por Real Orden de primero de agosto de mil ochocientos ochenta y tres y, efectuando con el “trombón” varios ejercicios con lucimiento y maestría, por lo que el tribunal acordó adjudicarle la plaza de músico de tercera clase toda vez que no existe personal aprobado en los concursos anteriores.

Y para que conste y surta los efectos correspondientes se extiende la presente acta que firman los señores antes citados en la expresada plaza, día, mes y año.

El músico de 1ª clase  
José Vallejo

El Músico Mayor  
Francisco Soler

El Capitán ayudante Mayor  
José de la Vega

56 de Guarnición en Jerez, el 10 de mayo de 1920<sup>160</sup>, tras aprobar la oportuna oposición, asciende a *Músico de 3ª clase* y debe trasladarse a Málaga, ciudad a la que poco después es destinado el Regimiento<sup>161</sup> y donde nuestro músico vuelve a solicitar la permanencia en el ejército por cuatro años más<sup>162</sup>.

Sin un auténtico domicilio estable, suponemos que, acuciado por problemas económicos, dado lo exiguo del sueldo de músico de tercera, su vida encuentra por fin un punto de flexión a partir de 1925, cuando contrae matrimonio<sup>163</sup> y, tres años después, fija su residencia en Málaga. Prosigue su carrera de intérprete y a menudo incluye en su repertorio algunas composiciones propias; tal es el caso de «*Besos Locos*<sup>164</sup>», «*El Manubrio*<sup>165</sup>», etc. Es cuando, al obtener un gran reconocimiento como compositor, comienza a elaborarse un lento y continuo cambio, que convertirá al magnífico intérprete Juan Amador, ganador de dos oposiciones a músico militar, en un compositor erudito cuyo ingenio hoy contemplamos. Su estancia en Marmolejo (Jaén) definitivamente desde 1931, que se prolongará durante casi veinte años, resulta decisiva porque marca el comienzo severo y formal de su vertiente como compositor de grandes obras.

Por causa de la vida nómada de Juan Amador, citado anteriormente, contribuye a no tener un control exhaustivo y completo de todas las composiciones. Por otra parte, es posible que, según Amador iba siendo consciente del valor de su obra<sup>166</sup> procuraba conservarla unida en la medida de lo posible<sup>167</sup>; y aunque esa actitud parece algo tardía, de hecho, *el patrimonio documental musical* que no estaba en poder de su familia cuando él falleció y que estaba en poder de la Familia Serrano Barragán de Marmolejo (Jaén) y que me ha sido donado

---

Presidí  
El coronel  
Alfonso Acayna Rodríguez”

<sup>160</sup> 2 años y 4 meses después del ingreso de Amador como voluntario educando en Cádiz, encontrándose el Regimiento acantonado en Jerez y después de realizar “...con el “Trombón” varios ejercicios con lucimiento y maestría...” a criterio de un tribunal en el que la parte musical corría de cuenta del músico de primera clase del Regimiento José Vallejo Castro, siendo así como deja de ser voluntario para convertirse en músico profesional del Ejército Español.

<sup>161</sup> De acuerdo con lo dispuesto por la Orden de 3 de octubre de 1920, momento en que ya es oficialmente Regimiento de Infantería Álava nº 56, manteniéndose con dicha denominación y emplazamiento hasta su desaparición en 1931.

<sup>162</sup> El 8 de abril de 1922, el coronel, previo informe de la Junta de Reemplazo, otorga el “reenganche” por cuatro años más que Amador había solicitado.

<sup>163</sup> Contrae matrimonio con Francisca Lozano Jiménez, con quien tiene cuatro hijos y una hija. Carpeta de Escalafón de Personal de 1935. Caja 476. Subcarpeta 2. Expediente personal de Juan Amador Jiménez del Excmo. Ayto. de Marmolejo. Archivo Municipal de Marmolejo.

<sup>164</sup> Fox-Canción escrita el 23 de marzo de 1926. Archivo de la Banda Municipal de Málaga.

<sup>165</sup> Schottis Castizo escrito para el Semanario Gráfico, la Revista, «La Unión Ilustrada» de Málaga en 1929. Pág. 32.

<sup>166</sup> En todos los sentidos, desde el puramente estético y técnico hasta el de su explotación lucrativa.

<sup>167</sup> De la entrevista realizada a su nuera Dña. Eufrasia Simón García en su casa en Alhaurín de la Torre (Málaga) el 12 de agosto de 2017.

completamente, revela una clara preocupación al respecto.

Sea como fuere, es muy poco, prácticamente nada, lo que se conserva de su etapa anterior al traslado a Marmolejo en 1930 en lo que concierne a las composiciones musicales, aunque sí existen otros documentos de primera mano, pero de otra naturaleza.

A lo largo de este estudio, el *corpus* de estudio más importante entre las fuentes primarias que estaban disponibles para el análisis de la vida y la obra de Juan Amador, con gran diferencia sobre cualquier otro, es el que viene de forma original de los conocedores de mi interés por la figura del músico alcalaíno, esto es, los antiguos músicos que tocaron con él en Marmolejo, en Andújar, en Málaga y de los descendientes de éstos, que me han ido entregando documentación, cartas, partituras, etc., que, en su conjunto, constituyen mi archivo personal. Éstos lo custodiaron y guardaron con gran cariño hasta que se decidió que éstas pasaran a mi propiedad, con la *exhaustiva autorización* de los familiares de Juan Amador Jiménez, que al conocer la recopilación documental que realizaba, aprobaron que toda esa información se pusiese en valor, desde la primera hasta la última composición, a través de esta tesis doctoral.

Gracias a que familiares y músicos guardaron las diferentes composiciones manuscritas del maestro alcalaíno, este repertorio documental, es básico y esencial. Por desgracia, otra parte de la colección de documentos, que no ha llegado a mis manos, está fragmentada y repartida en diferentes destinos, los cuales, hoy, no se saben dónde yacen la mayoría de ellos.

Hay también, por fortuna, otras fuentes documentales que aportan datos de utilidad para los fines que aquí pretendemos, como documentos familiares, prensa, dedicatorias, etcétera. Por lo que respecta a otras fuentes de interés, por ejemplo, las cartas, se conservan en el Archivo Municipal de Marmolejo (Jaén) y, están fechadas entre 1925 y 1963, o sea en el período histórico al que nos referimos en esta tesis doctoral de la vida de Juan Amador.

### 3. Catálogo Cronológico

#### 3.1. El problema de la cronología

Ante las afirmaciones de algunos músicos de la época como D. Pedro Serrano, trompetista de la Banda Municipal de Marmolejo en los años 50, educando del Maestro alcaláino, cabe preguntarse si realmente el Maestro Juan Amador escribió tantas obras como suele decirse, y a ese respecto ahora sabemos que fue exactamente así, aunque muchas de ellas desaparecieron<sup>168</sup>. En efecto, es más que probable que un buen número de las piezas que escribió Juan Amador no hayan llegado hasta nosotros, en particular de aquellas compuestas en su juventud: por descuido, desdén, miradas exiguas, y el propio paso del tiempo han favorecido sin duda la desaparición de muchos papeles. Sabemos, además, de obras cuya existencia real podemos dar por cierta y que, no obstante, hoy son por completo desconocidas para nosotros<sup>169</sup>. Pero junto al problema de la “desaparición” de muchas obras no está de más plantearse igualmente el fenómeno de la “aparición” de algunas otras<sup>170</sup>. Una de las evidencias que se desprende del presente estudio es la llamativa frecuencia con que obras de una época anterior fueron reintroducidas más tarde en el catálogo del músico alcaláino mediante el expeditivo y simple procedimiento de cambiarles el número de composición, o en otras ocasiones tomándose algo más de trabajo y buscando una nueva denominación para la misma música<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> Tal es el caso, entre otras muchas como «Cristo en la Cruz», de los tres movimientos de «Sentir de Guitarras» del que sólo hemos encontrado el «Intermedio Descriptivo» escrito en Marmolejo en Mayo de 1935.

<sup>169</sup> Tal es el caso de los Pasodobles «Andrés y Carmela», «Alegrías del Arte», el Pasacalle de Romería «Rosariyo “La Gitana”», los Valses «El Perfumador», «Niña Presuntuosa» y «Tu Suelo Señorial», el Fox-Canción «Mi Cuento de Brujas» o el Poema Sinfónico «Capricho Jocosos».

<sup>170</sup> Aquí nos encontramos, por ejemplo, con el «Himno a Santa Cecilia “Nuestra Patrona”», el «Himno a San Julián», Patrón de Marmolejo (Jaén), el «Himno Oficial de la Virgen de la Cabeza» y, su última composición musical, el «Himno a Nuestra Señora la Virgen de los Santos», Patrona de su pueblo natal, Alcalá de los Gazules (Cádiz). La letra y música de este Himno había sido enviada por Juan Amador al Ilmo. Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules en 1971 con una carta en la que se lee: “Al Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules, dedico es himno para que la Virgen de los Santos, nuestra Patrona, sea siempre proclamada y cantada en sus fiestas, este himno sacro, hecho por un hijo del pueblo, que desde su niñez fue fiel creyente de tan celestial y Milagrosa Virgen. El autor. J. Amador”.

Almagro Montes de Oca, G. (1999). *Presentación del Himno a Nuestra Señora de los Santos de Juan Amador Jiménez*. Agrupación Musical «Ntro. Padre Jesús Nazareno». Alcalá de los Gazules (Cádiz). Viernes 10 de septiembre. Iglesia de la Victoria. 20.30 h. Pág. 1-4. Archivo Histórico Municipal de Alcalá de los Gazules (Cádiz).

Interpretación al piano por Javier Miranda Medina. ANEXO III. PISTA 18

<sup>171</sup> Ejemplo de ello es su primera pieza musical que escribió en 1926, «¡A los Toros!», que, cambiándole de armadura, le llamó «Hermanos de la Torre» el 25 de abril de 1948. Se trata de un pasodoble flamenco, el primero que se conoce hasta la fecha del compositor, dedicado, como reza en la portada del mismo “A D. Álvaro y D. Francisco de la Torre, mayordomos de la cofradía de Ntra. Sra. La virgen de la Cabeza en los años 1948 y 1949, con toda simpatía”.

Por eso desconcierta tanto que, en una época determinada, especialmente entre los últimos años, cuando van ya apareciendo testimonios claros de los derroteros que marca la inspiración y el progresivo mejoramiento de la música de Juan Amador, encontramos de pronto que se publican ciertas obras cuyo contenido, técnica o expresión pueden sugerirnos un momento anterior de su evolución como artista.

Es precisamente en esos casos cuando más hemos de tener en cuenta ese desajuste temporal recién señalado, pues sólo así podremos percatarnos de que la contemporaneidad de dichas obras es muchas veces sólo aparente.

Puede que el propio Amador se encargara de hacer desaparecer, o tan solo ir dejando en el olvido, algunas de aquellas “*petites saletés*” que evocaba al final de su vida. Pero otras muchas permanecieron, como aquellos “*verdiales*” en *Sentir de Guitarras* tan de su juventud (Marmolejo, 1935) que proponía cualquier director de banda de la época para “rellenar” un concierto, como aquel *fox - trot*, como «*Besos Locos*», «*Mi Cuento de Brujas*» o aquella *Polca*, «*La Pequeña Toni*» y tantas otras que, ya en sus últimos *días*, pedía que le tocasen para él una y otra vez.

Así pues, y aun manteniendo una prudente cautela, conviene no descartar la posibilidad de que algunas composiciones nunca llegasen realmente a existir más allá de la imaginación del compositor, o de sus apuntes preliminares. O bien que, bautizadas algunas de esas obras antes de nacer, pasaran luego a ser algunas otras de las que hoy conocemos con nombre diferente. En cualquier caso, ni en las publicaciones de Amador, ni en sus manuscritos, ni en su correspondencia, ni en los programas de sus conciertos a lo largo de toda su vida hemos hallado la menor noticia relativa a muchos de los títulos que aparecen nombrados en algún momento fugaz de su biografía. Y, por el contrario, pero incidiendo en lo mismo, abundan nombres que no alcanzaron más realidad que la del proyecto imaginado o, yendo a más, el boceto preparatorio.



### ***3.2. Obras de conjunto contra piezas independientes***

A la vista del repertorio general de las obras de Juan Amador nos enfrentamos en más de una ocasión con el dilema de cómo sería mejor tratar una composición determinada, si como obra independiente y cerrada en *sí* misma o como pieza que junto con otras, forma parte de una obra colectiva.

La cuestión se suscita con obras que, en su origen, se concibieron o se materializaron como parte de una obra integrada por varias piezas pero que, finalmente, funcionaron de manera independiente por diversas causas. Al contrario, también se dan casos de piezas que, en un principio, parecen ser obras independientes pero que, más tarde, encontramos integradas en una colección. Una buena muestra de ello es «*Zadima*» y su redacción inicial para formar parte de la suite formada por el trío de zambras granadinas «*Zadama*», «*Zadima*» y «*Zaida*» dedicadas a las hijas del sultán de Marruecos como reza en la partitura original de «*Zadima*» escrita en Marmolejo en 1945.

### ***3.3. La reutilización de obras y las dobles ediciones***

En combinación con el arbitrario y algo más que “flexible” sistema de numeración de obras que adoptó Juan Amador a lo largo de buena parte de su carrera como compositor (más señaladamente en sus inicios), el elemento que más perturba y dificulta cualquier tentativa sólida de establecer una cronología de sus obras es la frecuencia con que el compositor reutiliza su propia música para muy diferentes cometidos, en muy diversas ocasiones y con muy distintos aspectos y denominaciones.

A lo largo del *Catálogo* podemos encontrar numerosas muestras de ello y, como los ejemplos hablan por sí mismos, baste ahora recordar algunos de los casos más llamativos, como «*Peña El Canto*» que después la edita en la Revista *Harmonía* como «*Morena y Pequeñita*» o «*¡A los Toros!*», que, desafiando toda posibilidad de verosimilitud, pone música al pasodoble flamenco «*Hermanos de la Torre*». O el sensual bullicio de la taberna en Sevilla,

cuyos pentagramas el Maestro alcaíno había empezado a escribir bajo la advocación de la *Virgen Macarena* en su marcha de procesión «*Virgencita de la Esperanza*».

Por lo que a este *Catálogo* concierne, se señalan con la mayor precisión posible los casos de concordancias, muchos de ellos advertidos aquí por vez primera, agrupados bajo la entrada principal, que en todos los casos es la de más antigua datación.

Un problema de distinta naturaleza es el que plantea la existencia de muchas obras de las cuales no se conoce ningún manuscrito original, ni tampoco hay datos procedentes de fuentes externas que nos ayuden en la datación. Sólo cuando se trata de obras que fueron publicadas en vida del autor, se puede establecer, al menos, una fecha límite, pues lógicamente la composición de la obra no puede haber sido posterior a su publicación.

En algunos casos, parece razonable creer que el momento de la creación y el de la publicación no estarían muy distanciadas, mientras que otros dan la impresión (por razones técnicas o estéticas) de que lo que se publica es una música compuesta en fechas apreciablemente anteriores. Naturalmente, también puede tratarse de una obra nueva que se complace en ejercitar maneras ya superadas, aunque las más de las veces me inclino a creer que se trata de material preexistente.

Sea como fuere, en casos como los mencionados no es tarea sencilla aventurar una fecha de composición. Y mucho menos lo es cuando lo que encontramos son dos ediciones distintas, a veces distanciadas en el tiempo, pero a veces prácticamente simultáneas, y que, aun conteniendo la misma música, presenta diferencias importantes, comúnmente en los títulos. En tales circunstancias, he optado siempre por referirme con prioridad a la edición más antigua, aunque cotejando siempre sus datos con la/s otra/s y estableciendo las oportunas advertencias.

### ***3.4. Repertorio por Orden Alfabético y Cronológico***

Por las razones y circunstancias antes expuestas, es evidente que cualquier tentativa actual de establecer una relación cronológica de las composiciones musicales de Juan Amador no puede ir más allá de una aproximación. Son muchos los datos que no conocemos, y son muchos también los que nos han llegado de manera insegura o contradictoria.

Por otra parte, si bien parece razonable establecer el repertorio tomando como base tanto las obras independientes como los títulos colectivos que agrupan varias piezas, eso añade la dificultad de que en bastantes ocasiones tales piezas no son de creación simultánea o continua, como ocurre en el caso de las *Zambras Granadinas*, donde las partes que la integran tienen una procedencia muy dispar y fueron compuestas en fechas muy diferentes.

Está también el problema de las obras cuyas fuentes documentales ofrecen fechas distantes entre su comienzo y su terminación o prosecución, a causa de un trabajo de composición largo o interrumpido. A ese problema se suma el de las ediciones de obras cuyo contenido musical sugiere con fuerza la posibilidad de haber sido escritos muy con anterioridad a su publicación, pero de cuya fecha real de creación no poseemos noticias ni pruebas documentales. Y, por último, nos enfrentamos a la dificultad de datación que presentan aquellas obras que el propio Amador menciona, aunque no tengamos ninguna posterior evidencia o rastro de ellas, lo cual tampoco facilita precisamente la catalogación.

Como principal criterio orientador se ha seguido el de la fecha de composición cuando ésta es conocida; y si los documentos muestran que el trabajo creativo se ha dilatado a través del tiempo, se toma la fecha de terminación. *En segundo lugar*, a falta de datos sobre la fecha de composición, se ha tenido en cuenta la fecha de publicación, y si hay otra edición posterior y/o con distinto nombre, se ha tenido en cuenta la más antigua.

En *conclusión*, la cronología que se ofrece a continuación es verosímil, es razonable y está razonada hasta el punto en que puede estarlo con los datos que actualmente conocemos. Pero no estará de más repetir la advertencia de que ni es ni puede ser exacta y que, a la espera

de nuevos y más precisos conocimientos, queda abierta a la discusión y al perfeccionamiento.

#### ***4. Composiciones De Juan Amador Jiménez «Orden Alfabético»***

A continuación, ponemos en conocimiento de todos, el Catálogo completo que conocemos hoy por orden alfabético, que no tiene nada que ver con el Catálogo Sistemático Descriptivo que vamos a realizar en esta tesis doctoral, ya que, en la misma, se describirán sólo las comprendidas entre los años 1930 y 1950.

##### ***NOMBRE DE LA PARTITURA***

##### ***FORMA MUSICAL DE LA PARTITURA***

1. ¡¡A Los Toros!!	Pasodoble Torero
2. ¡¡De Chipen....!!	Schottis
3. ¡¡Olé Tres Veces!!	Pasodoble
4. A Una Luz	Tango
5. Aguas De Marmolejo	Pasodoble Regional
6. Aires De Romería	Pasodoble – Canción
7. Alegrías Del Arte	Pasodoble
8. Amontillado Valenzuela	Pasodoble De Concierto
9. Andrés Y Carmela	Pasodoble
10. Andújar De Plata	Pasodoble Regional
11. Andújar Novia	Pasodoble Regional
12. Armenia	Marcha Regular
13. Aromas De Triana	Pasodoble Regional
14. Ay! Si, Si, Si!	Pasodoble
15. Ayamonte	Pasodoble Regional
16. Baeza Histórica	Pasodoble Regional
17. Besos Locos	Fox – Canción
18. Capricho Jocosos	Poema Sinfónico
19. Cariño	Fox - Trot
20. Cariños	Pasodoble
21. Chekit Y Peris	Pasodoble De Concierto
22. Chiquilladas	Pasodoble

23. Chirigotas	Pasodoble – Canción
24. Consuelo Fajardo	Pasodoble De Concierto
25. Corria Huertana	Pasodoble
26. Cristo En La Cruz	Marcha De Procesión
27. Dale El Trikitra	Pasodoble – Canción
28. Dame La Manzana	Bolero
29. Don José Jiménez	Pasodoble De Concierto
30. Dos Caras Vi	Canción
31. Ecos De Los Quince	Pasodoble Regional
32. El Caloyo	Pasodoble
33. El Cenachero	Marcha De Concierto
34. El Divino Rosal	Pasodoble Romero
35. El Manubrio	Chotis
36. El Perfumador	Vals
37. Es Peligroso Asomarse	Bolero – Canción
38. Fino Heredia	Pasodoble De Concierto
39. Francisco Vallejo	Pasodoble De Concierto
40. Fuentes José	Pasodoble Torero
41. García Morato	Pasodoble De Concierto
42. Gloria A Ti	Marcha De Procesión
43. Gracia Andaluza	Pasodoble Regional
44. Hermanos De La Torre	Pasodoble Flamenco
45. Himno A La Virgen De Los Santos	Himno
46. Himno A San Julián De Marmolejo	Himno
47. Himno A Santa Cecilia	Himno
48. Himno De La Virgen De La Cabeza	Himno
49. Humorismo Infantil	Pot-Purri
50. Jose Ramón	Pasodoble De Concierto
51. La Chavalita	Pasodoble
52. La Pequeña Toni	Polca
53. La Presidiaria	Pasodoble

54. Lala Amina	Pasodoble De Concierto
55. Le Gusta A Usted	Fox – Trot
56. Lejos De Ti	Bolero – Canción
57. Los Eduardinis	Pasodoble – Canción
58. Los Pelaos	Pasodoble – Canción
59. Málaga, Vino Virgen	Pasodoble De Concierto
60. Maricuki	Mazurca Ranchera
61. Mi Cuento De Brujas	Fox – Calipso
62. Mi Estudiantina	Pasodoble - Canción
63. Mi Lucero	Pasodoble
64. Mi Rosa Preferida	Pasodoble Romero
65. Mi Viejita	Pasodoble - Canción
66. Mis Claveles Rojos	Pasodoble
67. Mis Dos Tesoros	Bolero – Canción
68. Misión Jubilar	Pasodoble Romero
69. Morena Y Pequeñita	Pasodoble Regional
70. Moreno Bravo	Pasodoble
71. Mujer Cordobesa	Pasodoble
72. Mujer Española	Pasodoble
73. Naranjillo De Azahar	Pasodoble
74. Niña Presuntuosa	Vals
75. Ojos De Cielo	Pasodoble
76. Ojos Hechiceros	Himno
77. Olé Ya! José Ortega	Pasodoble Torero
78. Olé! Manuel Benítez “El Cordobés”	Pasodoble Torero
79. Ondina Bella	Pasodoble
80. Ortiz Gómez	Pasodoble
81. Paco Moreno	Pasodoble
82. Palma, Playa Ideal	Pasodoble De Concierto
83. Paquito Vallejo	Pasodoble
84. Pasacalles Romero	Pasacalles

85. Peña “El Canto”	Pasodoble Regional
86. Peña “El Madroño”	Pasodoble Regional
87. Peña Cultural	Pasodoble Regional
88. Pichirichi	Canción
89. Pompoff Y Thedy	Pasodoble
90. Princesita De Ensueño	Pasodoble
91. Puerto Alto	Pasodoble
92. Quisicosas	Twist
93. Recorte	Canción
94. Reina De La Serranía	Pasodoble Romero
95. Rosariyo “La Gitana”	Pasodoble – Canción
96. Sánchez De La Higuera	Pasodoble
97. Sariot	Fox – Trot
98. Sentir De Guitarras	Intermedio Descriptivo
99. Sigo Solterita	Fox – Trot
100. Sigue Brillando El Sol	Pasodoble Romero
101. Sinclair	Canción
102. Sol Y Fe Radiante	Pasodoble Romero
103. Soleares	Pasodoble
104. Solterona	Canción
105. Soy Pepito Jiménez	Pasodoble
106. Tu Suelo Señorial	Vals Mallorquín
107. Virgencita De La Esperanza	Marcha De Procesión
108. Yo Pensaba	Canción
109. Zadara	Zambra
110. Zadima	Zambra
111. Zaida	Zambra



## 5. «Fichas de Catalogación» de las Composiciones Musicales de Juan Amador Jiménez para el Período de «1930 - 1950»

A continuación, se exponen las diferentes *fichas de catalogación*<sup>172</sup> por orden cronológico, junto con sus partituras, de las *composiciones musicales* de Juan Amador Jiménez que sirven para esta tesis doctoral, esto es, aquellas que corresponden al período estudiado: desde 1930<sup>173</sup>, año en que, como se ha explicado, realiza las pruebas a la *Banda Municipal de Música de Marmolejo (Jaén)* hasta el final de su etapa en la misma en 1950.

Su etapa como director de la Banda de Música de Marmolejo es hasta el día 14 de julio de 1947 como consta en *Sesión Ordinaria del 14 de Julio* del mencionado año, en el libro *Número 31 de Actas de Pleno del Excmo. Ayuntamiento de Marmolejo*<sup>174</sup>,

*“Sesión Ordinaria, 14 Julio=1947=h. 23=*

*Asistentes: Alcalde, D. Francisco Rivillas Peña; Tenientes de Alcalde, D. Diego García de la Torre y D. Bartolomé Casado Solís; Gestores, D. Emilio Pérez Campoy, D. Andrés Lozano Perales, D. Juan Solís Padilla, D. Niceto Oropesa Reyes, D. José Solís Padilla.*

*En el día catorce de julio siendo las veintitrés horas y en el salón de Sesiones de esta Casa Capitular en Marmolejo, los señores miembros del Consistorio Municipal [...] dieron lectura al acta anterior por unanimidad.*

*[...] Segundo punto de la sesión,*

*BANDA MUNICIPAL = D. CIPRIANO CACHORRO*

*Por la procedencia de la firma a la Carta escrita por D. Cipriano Cachorro que solicita la plaza de Director de esta Banda de Música por traslado de su anterior Director D. Juan Amador Jiménez, y que en su*

---

<sup>172</sup> Anexo I del CD adjunto.

<sup>173</sup> Las composiciones que se van a estudiar en esta tesis doctoral son desde la primera que se conoce escrita en Lorca (Murcia) el 17 de marzo de 1926 hasta su final de la etapa como director de la Banda Municipal de Marmolejo el 14 de julio de 1947, aunque haya algunas que sobre pasen esta fecha por las razones expuestas en el párrafo siguiente.

<sup>174</sup> El 14 de julio de 1947, siendo el Sr. Alcalde de Marmolejo Don Francisco Rivillas Peña, se nombra nuevo Director de la Banda Municipal de Marmolejo a Don Cipriano Cachorro, dando de baja, en esta misma Acta de Pleno a Don Juan Amador Jiménez ya que se traslada como Director Titular a la Banda Municipal del municipio giennense de Andújar.

*favor ha recibido informar a esta Gestora, la misma, nombra a D. Cipriano Cachorro Director de la Banda de Música Accidental [...].*

En esta tesis doctoral se estudia hasta 1950, ya que, según el *Padrón Municipal de Andújar* (Jaén), el músico alcalaíno no se empadrona allí hasta año 1952, así que suponemos, que estaría entre estos dos municipios yendo y viniendo hasta que se establece, definitivamente en Andújar, en la calle Camilo A. Vega Nº 6 cuando, tras haber realizado las pruebas a la Banda Municipal de Andújar (Jaén), accede a esta plaza definitivamente.

Recordamos que se ha creado una *ficha de catalogación* donde podemos encontrar todos los datos referentes a la obra y el compositor de una manera sucinta y rápida adecuada para esta investigación con los siguientes campos:

1. Nombre del compositor
2. Lugar y fecha de nacimiento y fallecimiento del compositor
3. Título de la obra
4. La edición (si está publicada o es manuscrita)
5. Código de ISWC
6. Archivos donde se ha encontrado registrada
7. Lugar y Fecha de composición
8. Movimientos de que consta la partitura
9. Tonalidad de la partitura
10. Número de compases
11. Localización de la misma
12. Duración total de la partitura
13. Forma musical de la partitura
14. Número de páginas (tanto de las particellas como de la partitura general de banda)
15. Dimensiones de la partitura (tanto de las particellas como de la partitura general de banda)
16. Categoría Temática Cultural
17. Grabaciones existentes de la composición musical

## 18. Observaciones.

En la parte superior derecha también aparece el número de catalogación personal con las siglas «JA» (correspondientes a las iniciales del nombre y apellidos del compositor) y el número que ocupa por orden cronológico, «001» dentro del catálogo que he confeccionado con estas Partituras desde 1930 hasta 1950<sup>175</sup>.

Las partituras que se ha escogido para esta tesis doctoral son las siguientes y están ordenadas por orden cronológico de composición.

### Partituras:

1. *¡A los Toros! (1926)*
2. *Besos Locos (1926)*
3. *El Manubrio (1929)*
4. *Armenia (1932)*
5. *Aguas de Marmolejo (1932)*
6. *Sentir de Guitarras (1935)*
7. *Himno a San Julián de Marmolejo (1935)*
8. *¡De Chipen! (1936)*
9. *Himno a Santa Cecilia, Nuestra Patrona (1936)*
10. *Virgencita de la Esperanza (1938)*
11. *¡Gloria a Ti! (1938)*
12. *Gracia Andaluza (1938)*
13. *Fino Heredia (1938)*
14. *Amontillado Valenzuela (1940)*
15. *Mis Claveles Rojos (1942)*
16. *Eco de los Quince (1944)*
17. *Maricuki (1944)*
18. *Mujer Española (1945)*
19. *El Divino Rosal (1945)*

---

<sup>175</sup> Se comienza realmente desde su primera composición en 1926, ¡A los Toros!

20. *Pasacalles Romero (1945)*
21. *Zadima (1945)*
22. *Humorístico Infantil (1946)*
23. *Mi Rosa Preferida (1946)*
24. *Aires de Romería (1947)*
25. *Peña “El Canto” (1947)*
26. *Morena y Pequeñita (1948)*
27. *Reina de la Serranía (1948)*
28. *Hermanos de la Torre (1948)*
29. *Baeza Histórica (1948)*
30. *Himno Oficial de la Virgen de la Cabeza (1950)*

## 6. Características del estilo compositivo de Juan Amador Jiménez

“Salí de Málaga un día  
y atravesando los Montes  
escuché una voz que decía:  
¿chiquilla no me conoces?  
¡tanto como me querías!

Viva mi tierra, señores,  
Málaga la cantaora,  
sus mujeres y sus vinos  
y el pueblo de Fuengirola,  
Marbella y Torremolinos”.

*Verdiales de los Montes de Málaga*<sup>176</sup>

Recordamos que *Juan Amador Jiménez* viene al mundo en el seno de una familia en la que la mayoría de sus miembros, según se deduce de las actas de nacimiento y bautismo<sup>177</sup> se dedicaban a la agricultura, por lo que hemos de entender que, al igual que la inmensa mayoría de los alcalaínos de la época se dedicaban al sector primario. A su vez, suponemos que el Maestro Amador, al tiempo que acudía a las escuelas municipales, complementaría su formación con la adquisición de nociones musicales que recibiera en la Banda Municipal de Música con que entonces contaba la Ciudad y de la que, nos consta, dirigida por el *Maestro Sandoval*, amenizaba las tardes festivas de los años diez y veinte del siglo XX, con conciertos en el Parque Galán Caballero. Con todo, entendemos que la decisión de hacerse músico llegaría en el momento en que, tras la muerte de su Padre, ingresa en el Hospicio de Santa Elena, como ya hemos visto y decide que la música puede ser un camino profesional.

---

<sup>176</sup> Sánchez Marín, C. y Navarro García J.L.: “*Cantes de Málaga: Verdiales*” en «Flamenco Básico I». Didáctica del Flamenco. Materiales Curriculares para la Didáctica del Flamenco y Música Tradicional de Andalucía. Con la colaboración de Antonio Bonilla Roquero por las transcripciones musicales. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, Sevilla, 1999.

<sup>177</sup> Juan. “En la Ciudad de Alcalá de los Gazules, Provincia y Obispado de Cádiz, el día ocho de Noviembre de mil novecientos tres. Yo, D. Ildefonso Pérez Rendón, Coadjutor de esta Parroquia, bauticé solemnemente a un niño que nació en la calle de la Amiga a las tres de la madrugada del día catorce del próximo pasado mes; es hijo legítimo de Manuel Amador Sánchez y de María Jiménez Asensio. Abuelos Paternos Juan y Juana. Maternos Fernando y María Petronila, todos naturales, casados y vecinos de esta Ciudad y Agricultores. Se le puso por nombre Juan Jorge María de los Santos; fueron sus Padrinos Antonio Jiménez y la Abuela Materna; advertidos de sus obligaciones y parentesco espiritual, siendo testigos Domingo Sánchez, Francisco Benítez y D. Manuel Gómez de este vecindario. Y para que así conste firmo la presente, fecha ut supra.” Firmado Ildefonso Pérez Rendón.

Al margen la nota: “Casó en la Parroquia Castrense de la Plaza de Málaga con Francisca Lozano Martínez el día 14 de Septiembre de 1925” y la firma del cura Troitiño (Antonio Troitiño y Rey)

Cfr: Archivo Parroquial de Alcalá de los Gazules, Libro 16 de Bautismos.

La gaditana Banda del Hospicio, también conocida como “*Banda del Hospicio de Santa Elena*”, puede preciarse de ser la Banda Civil más antigua de la provincia pues nos consta se encontraba operativa en la segunda mitad del siglo XIX<sup>178</sup>, erigiéndose durante mucho tiempo en semillero tanto de la Municipal de Cádiz, fundada y dirigida en 1850 por *Miguel Rueda y Remuñán*, como de las distintas bandas militares existentes en la Ciudad.

El gran impulsor de la misma sería su Director *Miguel Blanco y Marente*<sup>179</sup>, luego sustituido, a finales del siglo XIX, por *José Pérez Rúa* quién suponemos sería el Director el 4 de Abril de 1914<sup>180</sup>, momento en que, con 10 años de edad, a raíz de la muerte de su padre, ingresaba en el hospicio, Juan Amador Jiménez donde formó parte de la Banda de Música del Hospicio Provincial de Cádiz como trombonista.

Tras su marcha al Servicio Militar, Juan Amador tubo diferentes Maestros de Música según estaba en un Regimiento o en otro. Conocemos que desde que se instaló en Lorca en 1919, procedente de Cartagena, el Músico Mayor<sup>181</sup> del Regimiento era *Eusebio Rivera Sánchez*<sup>182</sup>, así como que en aquellos años formaban parte de la *Unidad de Música del Regimiento*<sup>183</sup> un plantel muy bueno de profesores músicos entre los que hay que destacar a *Mariano Corvi Ruíz* y a *José García Pagán* junto con el músico de primera clase *José Vallejo Castro*.

Encontrándose en Lorca se producirán tres hechos significativos en la vida de Amador: de un lado *en Junio de 1925* se traslada a Málaga para contraer matrimonio con *Francisca Lozano Jiménez* y, de otro, *en 1926* da a la luz sus primeras obras conocidas: el pasodoble “*A Los Toros*<sup>184</sup>” y el fox-trot “*Besos Locos*<sup>185</sup>” y mucho nos tememos que en ello pudieran influir las enseñanzas que recibiera

---

<sup>178</sup> Según recoge el periódico “El Comercio”, en su edición de 3 de Diciembre de 1878, en Cádiz existían 4 Bandas Militares: Ingenieros, - Traslada de Sevilla a Cádiz a finales de Julio del mismo año-; Artillería, Pavia 50 y la reciente de Soria 9.

<sup>179</sup> Diario de Cádiz del 2 de Junio de 1884 conocemos que la noche anterior la Banda del Hospicio Provincial, dirigida por *Miguel Blanco y Marente*, estrenó la marcha “La Santa Cruz”

<sup>180</sup> Por el Diario de Cádiz de 13 de Febrero de 1926 conocemos que ante el inminente inicio del concurso de agrupaciones carnavalescas el jurado que había de determinar los premiados del mismo estaba compuesto por reputados músicos de la ciudad entre ellos el Sr. “...L. Rodríguez, director de la Banda del Hospicio, y Lledó, director de la Banda del Regimiento de Cádiz...”, siendo así como llegamos a la conclusión que Pérez Rúa fue sustituido por el aludido Sr. L. Rodríguez.

<sup>181</sup> Es oportuno reseñar que en esta época a la figura de los Directores de Bandas Militares se les denominaba “Músicos Mayores”.

<sup>182</sup> Nacido en Salamanca en 1889 cursó la carrera de trompa y dirección de orquesta en el Conservatorio de Madrid, encontrándose entre los músicos fundadores de la Orquesta Sinfónica de Madrid, actividad que dejaría al obtener plaza como Músico Mayor del Ejército en 1920, tras su destino en la Banda del Regimiento España en Lorca pasó a Málaga, donde se encontraba cuando fue retirado por la llamada “ley Azaña” de 1931. Dedicado a la actividad civil fue uno de los impulsores y fundador, en 1932, del Cuerpo Nacional de Directores de Banda. Director de la Banda Municipal de Almería desde 1941 a 1959 se jubiló en este último año dejando tras de sí un importante número de publicaciones sobre pedagogía musical, así como numerosas composiciones entre las que destaca “Cristo de la Buena Muerte”, de 1955. Falleció en Valencia en 1961.

<sup>183</sup> Regimiento de Infantería España N.º 46. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez, pág. 18, enviado por el Archivo Militar de Segovia.

<sup>184</sup> Escrito, según reza en el final de la partitura firmada por el compositor, el 17-3-1926. El original de este manuscrito se encuentra en las dependencias del Archivo de la Banda Municipal de Música de Málaga.

<sup>185</sup> *Ibid.*

del ya citado *Eusebio Rivera*<sup>186</sup> que no olvidemos fue un gran pedagogo musical, y, en 1929 escribe el *Schottis Castizo «El Manubrio»* para el *Semanario Gráfico, la Revista, «La Unión Ilustrada»*, mientras estaba destinado en Málaga.

En 1928 regresa de nuevo destinado al Regimiento de Infantería de Álava nº 56 con guarnición en Málaga en el que solicita un reenganche por otros cuatro años que le sería concedido el 14 de Enero de 1930, si bien un año más tarde, Orden de 29 de Enero de 1931<sup>187</sup>, es trasladado “(...) en concepto de supernumerario al Regimiento de Infantería Borbón nº 17 de guarnición en esta plaza (...)” cuya banda<sup>188</sup> dirigía entonces el *Músico Mayor Don Sebastián Cabezas Ramos*<sup>189</sup>, con todo permanece poco tiempo en esta pues por Orden de 6 de Junio siguiente es trasladado al recién creado “*Regimiento de Infantería nº 17*”, sin embargo un mes después y a causa de la conocida como “*Ley Azaña*” de 1931 que, en su intento de reducir el número de efectivos del ejército, en Agosto de 1931 causaría baja como músico militar aunque también es cierto que, intuyendo lo que podía acontecer, Juan Amador había buscado un nuevo quehacer en la vida civil y desde mediados de marzo de 1930, según reza en el libro de Actas de Plenos del Ayuntamiento de Marmolejo, había realizado las pruebas a *Director de la Banda de Música*.

Estando ya en Marmolejo, escribe las partituras de «*Armenia*» y «*Aguas de Marmolejo*» en 1932. En el cuarto trimestre de este mismo año, realiza la grabación de un disco de vinilo titulado «*Mis Tres Joyas*<sup>190</sup>». Este vinilo constaba de las composiciones. «*Aguas de Marmolejo*», «*Paquito Vallejo*» y «*Los Pelaos*». Desde el *18 de julio de 1936* hasta el *15 de noviembre de 1939*, se vuelve a trasladar a Málaga donde vive en la *Calle Pozo del Rey N°15*. Regresa, el *22 de noviembre de 1939*, a su puesto como *Director de la Banda de Música de Marmolejo (Jaén)* donde escribe más de una treintena de composiciones entre

---

<sup>186</sup> Nacido en Salamanca en 1889 cursó la carrera de trompa y dirección de orquesta en el Conservatorio de Madrid, encontrándose entre los músicos fundadores de la Orquesta Sinfónica de Madrid, actividad que dejaría al obtener plaza como Músico Mayor del Ejército en 1920, tras su destino en la Banda del Regimiento España en Lorca pasó a Málaga, donde se encontraba cuando fue retirado por la llamada “Ley Azaña” de 1931. Dedicado a la actividad civil fue uno de los impulsores y fundador, en 1932, del Cuerpo Nacional de Directores de Banda. Director de la Banda Municipal de Almería desde 1941 a 1959 se jubiló en este último año dejando tras de sí un importante número de publicaciones sobre pedagogía musical, así como numerosas composiciones entre las que destaca “Cristo de la Buena Muerte”, de 1955. Falleció en Valencia en 1961.

<sup>187</sup> Ley rectificadora sobre situación, a partir de 1.º de Enero de 1932, de los Generales, Jefes, Oficiales y asimilados de la Sección de Reserva, y de los que en lo sucesivo pasen a ella, respecto al percibo de haberes y demás devengos. Gaceta de Madrid, núm. 305, de 01/11/1931, página 674.

<sup>188</sup> Regimiento de Infantería Borbón N.º 17. Expediente Militar de Juan Amador Jiménez, pág. 21, enviado por el Archivo Militar de Segovia.

<sup>189</sup> Quién puede preciarse de ser el autor de la más antigua marcha procesional malagueña, para banda de música, “Stabat Mater” compuesta para Nuestra Señora de Consolación y Lágrimas, de la Hermandad de la Sangre, como respuesta al nombramiento del Regimiento como Hermano Mayor Honorario de la Archicofradía.

<sup>190</sup> Registro General de la Propiedad Intelectual de la Dirección General de Bellas Artes. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Obras Inscritas en el Cuarto Trimestre de 1932. Apunte de Registro Número 67.207. Gazeta de Madrid N° 3 del 3 de enero de 1934, página 51.

las que encontramos, entre otros, el pasodoble «*Mis Claveles Rojos*<sup>191</sup>» y, realiza las pruebas a *Director de la Banda de Música en Andújar (Jaén) en Agosto de 1947* y está hasta 1968 donde vivía en la *Calle Camilo A. Vega Número 6*, donde se traslada definitivamente a Málaga a la *Calle Emilio Thuiller Número 63 – A*, donde estará hasta su fallecimiento el *06 de diciembre de 1973*.

De todo lo expuesto hasta aquí, se puede deducir un estilo de composición claro, concreto, conciso y, especialmente muy particular ya que estuvo con diferentes *Maestros Musicales* desde su niñez hasta que deja la vida militar por la vida civil incorporándose a la *Dirección Musical en la Banda Municipal de Música de Marmolejo, Jaén (España)*. Podemos dividir las características compositivas de Juan Amador Jiménez en las siguientes partes diferenciadas: *Estructura formal, Melodía, Armonía y Ritmo*. Pasemos a ver estas características.

La forma musical de sus composiciones está entre lo excepcional y lo cotidiano. *Excepcional* por cuanto emplea una estructura<sup>192</sup> poco utilizada en los numerosos pasodobles

---

<sup>191</sup> Este pasodoble está compuesto por Juan Amador Jiménez y su letra está escrita por Ramón L. Villalobos. Es un pasodoble muy especial ya que se lo dedica «Al Comandante de la Gloriosa Aviación Española D. Juan Díaz Criado y Sra. Dña. Catalina Navarro Parra en el día 24 de Junio del año 1942; muy respetuosamente, Los Autores» como reza en la portada del manuscrito original.

Es un pasodoble especial ya que, en este mismo año nace, fruto de este matrimonio, el famoso pintor *Juan Francisco Díaz Navarro* (Marmolejo «Jaén», 1942 – 1992), más conocido por «*Jofra*». Según el comisario de la Exposición «*20 años sin Jofra*» y redactor del periódico «*elmundo.es*» José María Robles: “*En términos artísticos fue un creador sin escuela, un verso suelto. Y en cierto modo, también un genio a contracorriente, alguien que asumió con orgullo el título de pintor de campesinos por lo que implicaba de desafío, de desacato frente a la marginalidad y la proverbial indefensión del mundo agrario, aunque paradójicamente él provenía de una casa acomodada. Él mismo calificó como pintura social sus trabajos sobre hombres y mujeres del campo, gentes comunes a las que captó con sus anhelos y angustias a cuestras y con muchas de las cuales llegó a tener un trato cercano, por no decir familiar. Hoy esos retratos, casi perfiles psicológicos, tienen algo de espejo de desván, porque conservan el reflejo de aquello que fuimos*”, además agrega que “*la obra de Jofra es diversa y acepta muchos más matices. Es una obviedad decir que su manejo del color y del trazo remiten a Van Gogh y al expresionismo, como también lo es hacer notar que detrás de la densidad de empastes y el gusto deformante que plasmó en no pocos de sus lienzos subyacen los postulados del Art Brut. A ello se añaden los nombres propios que el propio artista fue aireando en la prensa a modo de inspiración: el citado Van Gogh, Goya, Kokoschka, Solana, Toulouse Lautrec... Y Dalí, por cuyo personaje público sin duda se sintió atraído*”.

En [<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/29/andalucia/1348937100.html>]

<sup>192</sup> Según Sergiu Celibidache, toda partitura tiene una estructura objetiva articulada hasta llegar al punto culminante, que es el lugar donde se acumula la mayor cantidad de tensión.

“Está claro que la repetición material de un sonido, a pesar de surgir de estructuras musicales incipientes, no consigue la oposición que permite generar una expansión continua en el espacio y en el tiempo. Dado que cada articulación musical manifiesta un proceso de expansión y compresión, el derecho a subsistir dentro de un acontecimiento de dimensiones espaciotemporales- es decir, el derecho de duración- depende directamente de los contrastes. ¿Hasta dónde puede prolongarse una expansión? evidentemente hasta que ya no puede expandirse más. Este punto crucial de cada desarrollo expansivo se llama punto culminante. Dicho punto de inflexión, es decir, aquel en el que la dirección extrovertida de la expansión se vuelve introvertida (retrocede) es el punto cardinal alrededor del cual se organiza funcionalmente toda forma de arquitectura musical. Debido a su sentido exclusivo queda excluido rigurosamente de todo estudio de la forma. Todo aquello que ocurre en la fase expansiva experimenta en la siguiente fase compresiva una reducción orgánica que favorece su complementariedad. De no ser así, entonces el final no sería el consecuente e inevitable resultado del comienzo. Dicho de otra forma, si el final es la verdadera consecuencia del comienzo, se produce lo mismo que en el acto de pensar, en el cual el final es contemporáneo del comienzo”. (Celibidache, 2001, pág. 38).

El primer sonido que se percibe de una estructura se llama punto cero. Según nuestra idea, el punto final debe estar al mismo nivel que este sonido de inicio. Entre el punto cero y el punto culminante tenemos la fase de expansión de la tensión, y entre el punto culminante y el final la fase de resolución de esta. Por tanto, nuestra función es descubrir la estructura de la pieza, en ningún caso distorsionarla.

“Cuando el compositor ha puesto su obra en el mercado, interviene una persona, el intérprete. No se sabe, sin embargo, de qué es intérprete. ¿Quizás de lo que permanece? [...] Es más fácil asociar el forte a la violencia que a la suavidad, y éstas son asociaciones primitivas. Un



en *forma binaria*, es decir, con dos partes o secciones. La *primera* cambia de tonalidad principal y finaliza en la tonalidad relativa, por lo general, en la dominante en piezas de tonalidades mayores, y en la relativa mayor, para piezas en tonalidad menor, gracias a una cadencia. La *segunda* sección empieza en una tonalidad nueva regresando a la tónica.

Por lo general, es frecuente reiterar cada una de las dos secciones de la configuración. A veces, la *segunda sección* de una composición en forma binaria es bastante más larga que la *primera* porque hay tonalidades vecinas a la principal y, con frecuencia, se investigan en el regreso a la tonalidad para hacer más rica la composición musical.

Esta forma binaria, el Maestro Juan Amador se las da a las siguientes composiciones: «*Ayamonte*», «*Aires de Romería*», «*Morena y Pequeñita*», «*Pasacalles Romero*», «*Rosariyo "La Gitana"*», «*Sol y Fe Radiante*», «*Sigue Brillando el Sol*», «*Reina de la Serranía*», «*El Divino Rosal*» y pasodobles de este tipo de organización, cuya seña de identidad es la brevedad de estos, pensados para ser interpretados en actividades de pasacalle, pues, al fin y al cabo, era una de las funciones más cotidianas de las bandas de música en las que estuvo como responsable músico. Y *cotidiano* por continuar la actividad estructural propia de la época en la que vivió como otras composiciones destinadas a la interpretación en concierto como «*Sentir de Guitarra*», «*Amontillado Valenzuela*», «*Baeza Histórica*», «*El Cenachero*<sup>193</sup>», «*El Manubrio*», «*Francisco Vallejo*», «*Mis Claveles Rojos*», «*Humorismo Infantil*», «*Los Pelaos*», y otras tantas, con la composición de obras cuyo destino no era el pasacalle sino la audición en concierto. Allí organizó sus creaciones con otro sentido distinto amparado en las formas tradicionales.

Si hablamos de sus *Melodías*, la sensación de simpleza es a veces la característica más elogiada en un compositor como Juan Amador, en la que manifiesta un conocimiento profundo formado a la sombra de las bandas de música. La facilidad con la que compone los motivos melódicos es señal inequívoca del dominio de esta parte del arte, en la que imprime su sello personal de manera implacable. Melodías como «*Ayamonte*», «*Mis Dos Tesoros*<sup>194</sup>»,

---

"intérprete" con gran temperamento realizará contrastes, pero ¿responden éstos a los contrastes que conmovieron al compositor? La proporción de las relaciones, desde el punto de vista de la tensión y la estructura, tanto en la vía de la expansión como en la de la resolución, no es susceptible de ser interpretada. El intérprete puede ignorarla, y en lugar de volver a conducir esta vía hacia lo permanente, inquieta el carácter débil del hombre, con todas sus inevitables asociaciones". (Celibidache, 1994, pág. 41)

<sup>193</sup> Interpretación al piano por Javier Miranda Medina. ANEXO III PISTA 17.

<sup>194</sup> Interpretación al piano de Javier Miranda Medina. ANEXO III. PISTA 19

«Aires de Romería», «Morena y Pequeñita», «Pasacalles Romero», «Rosariyo “La Gitana”», «Sol y Fe Radiante», «Sigue Brillando el Sol», «Reina de la Serranía», «El Divino Rosal» dieron la vuelta al mundo y fueron coreadas por miles de aficionados, capturados por la facilidad con la que nuestro estudiado compositor realizaba sus trabajos compositivos.

La *armonía* de sus trabajos establece una sistematización muy recurrente, en la que el empleo de determinados grados y de las modulaciones, suelen sucederse con cierta frecuencia (por ejemplo, las modulaciones que suele hacer el Maestro alcalaíno al utilizar el segundo grado del modo, como dominante secundaria para modular a la tonalidad de la dominante (Do M- II\* para ir a Sol M), esto lo podemos ver desde su primera composición escrita en 1926, «¡A los toros!», donde en el compás 51 y 52 del manuscrito observamos escrito «IV<sup>o</sup> del II<sup>o</sup> de Sol menor».

A su vez, la armonía que utiliza el Maestro Amador, podríamos compararla con la de los *Verdiales Malagueños* y con los *Fandangos de Huelva*, pues la armonía de esos estilos de música popular se parece mucho a los cambios armónicos en la resolución de las composiciones como «Sentir de Guitarras», donde nos encontramos unos verdiales malagueños. Los rasgos musicales comunes es su ritmo ternario, la estructura en seis<sup>195</sup> frases musicales, cada frase, como nos apunta *Lloret González (2007)*

*“se realiza en un ciclo de doce tiempos y todas las frases se inscriben dentro de un ciclo de cuatro compases (ternarios). La instrumentación, la tímbrica y el ritmo de acompañamiento es lo que define a los tres tipos de verdiales que existen: «el estilo de Comares», «el de los Montes» y «el de Almogía»<sup>196</sup>”.*

Se distinguen<sup>197</sup>, siguiendo con las palabras de *Lloret González (2007)*,

*“dos tipos de prácticas en torno a los verdiales: una la ritualizada, ligada siempre a festividades religiosas, con dos momentos claves; a) Navidad e Inocentes, b) la Noche de San Juan; y otros momentos secundarios: San Andrés, viernes de Dolores, etc. El otro tipo de prácticas es el no tan sometido a rito: las*

---

<sup>195</sup> Muy raramente se encuentran algunos verdiales de cinco frases, y aún entonces, la mayoría de los casos parece deberse a error de transcripción o a falta de práctica de sus intérpretes, pero existe uno, el de «Almonaster La Real (Huelva)» que contiene cinco frases y es la excepción.

<sup>196</sup> <sup>196</sup> Lloret González, J. F.: «La Forma Musical de los Verdiales y su Antecedente: El Fandango». *Filomúsica*, Revista mensual de publicación en Internet, Núm. 85, octubre, 2007.

<sup>197</sup> *Ibid.*

*bodas, bautizos y otras celebraciones familiares, mezcladas con rifas, "relaciones" (versos improvisados), y representaciones humorísticas".*

A su vez, Miguel Ángel Berlanga<sup>198</sup>, nos dice que:

*"considero a los verdiales como variantes de los fandangos del sur (...) detallan el repertorio constitutivo de referencias musicales específicas de los verdiales: las particularidades modales, la escala musical, la interválica, la cadencia melódica, la modulación del canto, la instrumentación, el sistema de acordes, la figuración rítmica".*

Podemos decir que en España y en Latinoamérica se encuentran muchas músicas que responden al mismo término genérico de «fandango» ya que éstos parecen coincidir en un dato:

*"el ser, en la actualidad o en un pasado más o menos remoto, músicas bailables<sup>199</sup>"*

Aunque la aceptación más universal de este término es la de «fiesta de baile». Esto se puede consultar en internet para comprobar que, en Colombia, en México, etc., es su significado actual. Existen muchas tipologías de fandangos que son aptas para designar a un tipo de músicas tradicionales asociadas al baile y que se practican por todo el sur de España<sup>200</sup>. Casi toda la provincia de Málaga y algunas comarcas de las provincias del interior, especialmente Córdoba, Jaén y Cádiz es donde primordialmente se da el fandango. Éstos presentan rasgos distintivos, tanto formales como de estilo interpretativo y ocasión en que se interpretan. Se podrían hablar de variantes locales<sup>201</sup>.

A la vez, podríamos comparar también la armonía que utiliza el maestro alcalaíno en los pasodobles «*Hermanos de la Torre*», «*Gracia Andaluza*», «*Mis Claveles Rojos*» o «*Mujer Española*» donde encontramos una gran similitud con lo dicho anteriormente.

Aunque su principal característica es el *Ritmo*, pues su música desborda alegría en todos sus órdenes ya se trate de composiciones en pequeño formato como pasodobles, o de mayor entidad. Su viveza rítmica sobresale desde la audición más alejada hasta la más íntima, denotando una facilidad apreciable en este aspecto con ritmos vivos de *tempo* rápido.

---

<sup>198</sup> Berlanga Fernández, M. A.: "Análisis de la Música de los Verdiales en el Marco de los Fandangos del Sur", Revista Jábega, Nº 103, año 2010. Pág 49-73.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Berlanga Fernández, M. A.: "Los Fandangos del Sur. Conceptualización, estructuras sonoras, Contextos Culturales". Tesis de Doctorado. Universidad de Granada, 1998.

<sup>201</sup> Ibid.



**CAPÍTULO SEGUNDO:**  
**COLOMBIA Y EL MUNDO LE CANTA AL**  
**QUINDÍO: INFLUENCIAS COLOMBIANAS EN**  
**LA MÚSICA DE JUAN AMADOR JIMÉNEZ.**



## ***Introducción***

*“De Cuba ha venido aquí  
la rumba que hoy se baila  
según rumores que corren  
lo trajo el tío de Bernarda”*

*Rumba de las Viñas,  
Baile popular de Alcalá de los Gazules  
Cádiz, España.*

En este capítulo de esta tesis doctoral, a modo de apunte que marque el rumbo para futuras investigaciones, no se pretende ni es posible aún, realizar un trabajo completo, ni totalmente objetivo ya que nos encontramos en un campo muy poco estudiado en algunos aspectos; sólo pretendemos dar una visión histórica lo más amplia posible. Falta aún por completar la investigación en algunos de nuestros archivos y ponderar a través de un estudio crítico los diversos hallazgos musicales e históricos.

Aunque *“el centro musical más importante reside en Jaén, la vida musical también recorre la provincia en ciudades tan destacadas como Baeza, Úbeda, Castellar, Andújar, Villacarrillo<sup>202</sup>”*, por desgracia gran parte de la documentación de las instituciones de estos pueblos ha desaparecido o hay muy poca, lo que provoca grandes lagunas que son difíciles de rellenar. Asimismo, hemos de desolarnos por la irreparable pérdida de numerosas obras de música no sólo en estos pueblos y ciudades, sino en muchos archivos provinciales donde a veces no queda ni un solo pentagrama escrito.

---

<sup>202</sup> Jiménez Cavallé, P.: “La Música en Jaén”, Colección: Investigación. Diputación Provincial de Jaén: Área de Cultura. SOPROARGRA, SA, Jaén. 1991.

Si no podemos hablar de una «música de Jaén y provincia», ésta sí que forma parte de la Música en Andalucía: el origen de algunas de sus figuras más relevantes como Francisco Guerrero<sup>203</sup> o Ramón Garay, así lo evidencian, mientras que en los procedentes de otras regiones que fijaron su residencia en Jaén o en algún pueblo dentro de su provincia, podemos observar que no permanecieron insensibles al elemento autóctono, dejándose influir por él, como hemos podido observar en algunas piezas que hasta ahora hemos estudiado.

El profesor López-Calo afirma lo siguiente en su «*Historia de la Música Española*»<sup>204</sup>

*“No se puede hablar de escuelas locales o regionales en España, ni en el siglo XVII ni en los demás: la música era perfectamente idéntica en todo el ámbito nacional, y si algún autor introducía alguna novedad, pronto era asimilada por los demás”*

La música, arte que necesita uno o varios intérpretes, a veces toda una orquesta, una banda con coro incluido, requiere por ello unas mínimas condiciones materiales para su desarrollo y si tenemos en cuenta la supremacía de los centros religiosos sobre los nobles palacios, en una provincia tan alejada de la Corte como es Jaén, lógicamente la música estará centrada en las catedrales, colegiadas, parroquias, etc., donde la mayor parte de los músicos, hasta el siglo XIX, recibieron su formación como mozos de coro o niños cantores, y ejercieron como maestros de capilla, organistas, cantores, ministriles, etc. Esto nos lo afirma Emilio Casares Rodicio<sup>205</sup> en las Actas del Congreso Internacional «*España en la Música de Occidente*» donde nos dice:

*“El peso de la Iglesia en la música es tan viejo como ella misma, y de alguna manera Occidente no se puede liberar de él hasta avanzado el Clasicismo a finales del siglo XVIII. Diríamos incluso que la historia de la música occidental es la lucha por la liberación del peso religioso”*

---

<sup>203</sup> Stevenson, R.: “La música Colonial en Colombia”, Publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas, núm. 1, Cali (Colombia), 1964. Documento obtenido para esta investigación gracias a la amabilidad de María Isabel Duarte Gandica, Coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

<sup>204</sup> López-Calo, J.: “Historia de la Música Española: Siglo XVII”, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

<sup>205</sup> Casares Rodicio, E.: «La Música Española hasta 1939 o la Restauración Musical» en Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente», II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.



y Antonio Martín Moreno<sup>206</sup> en su «*Historia de la Música Andaluza*» lo expresa igualmente al decir que

*“las catedrales e iglesias principales, con sus importantes rentas, eran los únicos centros junto a las Cortes que podían permitirse el mantener un plantel de músicos instrumentistas”*

Para llegar a concluir en estas afirmaciones hemos buscado precedentes sin perder la base científica, y sin llegar a lo desordenado, se ha querido dejar constancia de los principales hechos del hallazgo, exploración y primeros tiempos hispánicos de América con el fin de cimentar los comienzos de España en el Nuevo Mundo y tratar de exponer, claramente, cómo fue la influencia cultural hispana en, lo que hoy es Latinoamérica, y la forma en que comenzaron las primeras influencias de ellos en nuestro país.

---

<sup>206</sup> Martín Moreno, A.: “Historia de la Música Andaluza”, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1985.



## ***1. La España del Descubrimiento***

España, como tal, no existía aún, pero podemos denominar así a la unión de los reinos peninsulares, excepto Portugal. La unión de Castilla y Aragón no llegó nunca a significar fusión moral y política, pero sí implicó una solidaridad, una ampliación de base territorial, un internacionalismo y una colaboración material que, junto al gran prestigio moral de los Reyes Católicos, iba a favorecer a la gesta americana.

La España de entonces contempla el fallecimiento del gótico en medio de una explosión barroca. Expira el llamado estilo de los Reyes Católicos para dar paso al estilo renacentista. Es una época donde *Juan de la Encina*, *Gómez Manrique* y *Lucas Fernández* acarrear un medievalismo literario que convive con el barroquismo de «La cárcel de amor», «La Celestina», etc. La Edad Media se va quedando atrás. Triunfa el humanismo, primero en la «Gramática» de *Elio Antonio de Nebrija*, luego en el «Estudio» de *Maese Rodrigo de Santaella* (1502), primer traductor de *Marco Polo*, en Sevilla, en la Universidad de Alcalá (1508). Las gentes se divierten con fruición y gozan con el lujo. Inmoralidad, religiosidad y belicismo son notas de esta sociedad que encontramos moviéndose, viviendo en las páginas de los literatos, poetas e historiadores de entonces. Estos últimos recogen en sus libros la evolución social del momento, la miseria, la vida suntuaria, la crisis agraria, el hecho del descubrimiento, las guerras, el ascenso de los nuevos ricos, los cambios en el ejército, etc.

Andalucía era una de las regiones más pobladas como lo eran todas aquellas zonas que gozaban de tierra fértil y de un clima benigno y húmedo. La estructura social de entonces ofrecía los siguientes sectores: aristocracia, clase media y campesinado. La aristocracia estaba integrada por los militares, las altas jerarquías eclesiásticas y el patriciado urbano. La denominada *clase media* no era la burguesía, sino los vecinos llamados «medianos», los mercaderes, los artistas, los notarios, cirujanos, campesinos ricos, tenderos, etc., y, el campesinado, era aproximadamente el 80% de la población total de España.

Hemos dejado a un lado el *clero*, que podemos estimar como otro sector, ya que por sí solo forma otra sociedad, con su aristocracia, clase media y masa popular.

## 2. *Vías de Influencia entre España y Colombia*

Para concretar las vías de influencia entre *España* y *Colombia* para la época histórica de la composición musical de nuestro protagonista hemos de definir e identificar cómo los elementos musicales y artísticos colombianos: ritmos, estilos, géneros, instrumentos, voces, etc., llegaron a la península ibérica.

La *hipótesis* que barajamos, para justificar las vías de influencia entre España y Colombia para esta tesis doctoral, aun siendo ambiciosa, es que estos elementos nos llegaron a través de los descubrimientos colombinos en los viajes andaluces o viajes menores que, esparcidos a los cuatro vientos de España y de Europa, van a originar una serie de expediciones ávidas de ampliar el mundo encontrado y de beneficiarse de sus legendarias riquezas y como lógica consecuencia de la composición racial del pueblo colombiano, en su música se advierten claramente tres influjos: el *indígena*, el *español* y el *africano*.

Los naturales de otros reinos no tomarán muy en serio la donación papal y la exclusividad luso-hispana para marchar a Indias. Los nacionales (andaluces) tampoco respetarán los privilegios colombinos, y así, unos por el Norte y otros por el Sur, irán abriendo más y más la geografía americana.

Cronológicamente<sup>207</sup>, y al conjuro del hecho colombino, van a zarpar los hombres y los barcos en este orden: Caboto, en 1497 y 1498; los Corté Real, en 1500 y 1502; los marinos andaluces de los mal denominados “viajes menores”, en 1499; Cabral, en 1500; Bastidas, en 1500, y Colón, finalmente, en 1502. Al año siguiente se crea la Casa de la Contratación, que cierra todo un ciclo y abre otro. Así, los franceses y británicos paralizan su inicial acción para reiniciarla más tarde, cuando ya Castilla ha incorporado casi la totalidad de América; sin embargo, los portugueses no cejarán y lucharán en el mar y en la diplomacia por extender sus esferas de acción. Ellos antes que nadie irá dando vida al Brasil; luego Francia comenzará a crear la Nueva Francia, y sólo en el XVII Inglaterra principiará a establecer sus célebres “trece colonias”.

---

<sup>207</sup> Harrise, H.: “The Discovery of North America: A Critical, Documentary, and Historic Investigation, With an Essay on the Early Cartography of the New World, ... Capes, Gulfs, Rivers, Towns, and Harbours”, London, 1892.

Podemos decir que al llegar los *conquistadores españoles* habitaban los territorios del país numerosas agrupaciones indígenas, con diferentes formas de cultura según pertenecieran a la rama andina o a la del caribe. Las agrupaciones más importantes eran la «*Chibcha*», la «*Quimbaya*», la «*Calima*» y la «*Sinú*» que descollaron en las manufacturas y en las artes plásticas, principalmente en la orfebrería<sup>208</sup>.

Eran los *indios precolombinos* de sobremanera aficionados a la música. Sus más importantes ceremonias religiosas y guerreras tenían un fondo musical, generalmente en forma de cantos con acompañamientos de instrumentos. Las muestras arqueológicas hablan elocuentemente de esta cultura musical. En el «*Centro de Documentación Musical*» y en el «*Museo del Oro del Banco de la República*» de la ciudad de Armenia (Quindío, Colombia) y, sobre todo, en el «*Museo del Oro del Banco de la República*» en Bogotá (Colombia) y en muchas colecciones de cerámica, se pueden apreciar los efectivos de la orquesta precolombina como flautas, caracoles, trompetas, sistros o sonajas y una especie de ocarina.

El historiador *Lucas Fernández de Piedrahita* dice al respecto en su *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*<sup>209</sup>:

*“Danzaban y bailaban al compás de sus caracoles o fotutos. Cantaban algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida y consonancia, a manera de villancicos y endechas de los españoles. En este género de versos refieren los sucesos presentes y pasados y en ellos vituperan o engrandecen el honor o deshonor de las personas a quienes los componen; en materias graves mezclan muchas pausas y en las alegres guardan proporción, pero siempre parecen sus cantos tristes y fríos y lo mismo sus bailes y danzas, más tan acompasados que no discrepan un solo punto en los viajes y movimientos, y de ordinario usan estos bailes en coro, asidos de las manos y mezclados hombres y mujeres”*

---

<sup>208</sup> Perdomo Escobar, J. I.: «*Historia de la Música en Colombia*». Biblioteca Popular de Cultura colombiana, Imprenta Nacional, Bogotá, 1943.

<sup>209</sup> Fernández de Piedrahita, L.: «*De las costumbres, ritos y ceremonias que usaban los indios Mozcas en su gentilidad*» en «*Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*», Capítulo III. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Editorial ABC, Bogotá Colombia, 1942, pág. 21.

*Fernández de Piedrahita* se refiere frecuentemente al carácter melancólico de la música «Chibcha» de lo cual es ejemplo esta frase: “[...] *el compás triste y flemático de sus flautas y maracas*<sup>210</sup> [...]”

Los españoles aportaron las expresiones musicales de su país. El tambor de guerra y el canto del soldado en la noche del campamento debieron ser las muestras iniciales de la música hispánica en la tierra dominada<sup>211</sup>.

No podemos afirmar que los conquistadores de Colombia utilizaran la música como medio de atracción de los naturales. Con todo, para distraer ociosos o para redimir soledades emplearon los instrumentos de cuerdas, principalmente la guitarra, los cuales fascinaron a los indios que desconocían por completo recursos musicales tan ricos y sugestivos. En la *historia de la música aborígen* sólo hay memoria de un instrumento de cuerdas: la monocorde *marimba de napa o timbirimba*<sup>212</sup>.

Correspondió a los religiosos, ya en los días de la Colonia, propender por la difusión de la música, con el fin primordial de satisfacer las necesidades del culto. En el periodo comprendido entre 1570 y 1650, tiempo después de los Viajes Andaluces, se registran *tres hechos*<sup>213</sup> de significativa importancia: *en primer lugar*, se funda en Santa Fe la primera escuela musical vocal; *en segundo lugar*, varias comunidades indígenas aprenden a cantar por nota y, *en tercer lugar*, el Padre José Dadey<sup>214</sup>, precursor de la música colombiana, construye en Fontibón un órgano de cañas aprovechando la habilidad manual de los indios y recursos de la naturaleza nacional.

---

<sup>210</sup> Ibid. pág. 24.

<sup>211</sup> Piñeros Corpas, J.: «*Música en Colombia*». Álbum de discos con notas explicativas. Ministerio de Relaciones Exteriores, Bogotá (Colombia), 1955.

<sup>212</sup> Civalero, E.: «*Arcos Musicales de América del Sur*». Primera Edición Digital. Madrid, 2014. Pág. 17-19.

<sup>213</sup> Perdomo Escobar, J. I.: «*Historia de la Música en Colombia*». Biblioteca Popular de Cultura colombiana, Imprenta Nacional, Bogotá, 1943.

<sup>214</sup> El padre José Dadey nació en Mondovì, Italia (1576) y murió en Santa Fe (1660). Ingresó al noviciado en la provincia de Milán (1593), llegó a Santa Fe en septiembre de 1604 y junto al padre Juan Bautista Coluccini fue uno de los fundadores del colegio de la Compañía en esta ciudad, cuyas labores se iniciaron en enero de 1605 con la oración inaugural pronunciada por Dadey. Casi desde su llegada le fue asignada la doctrina de Cajicá, donde se dio a la tarea de aprender el muisca, poco después fue nombrado doctrinero en Fontibón (1609-1614). Se desempeñó como rector del colegio de San Bartolomé (1618-1620) y catedrático de lengua muisca (1619). Fue uno de los primeros misioneros en los llanos (1624), de donde pasó a Duitama. Rector del Colegio de Mérida (1642) y director de la congregación de Nuestra Señora de Loreto (1644). Dominó cuatro lenguas indígenas además del muisca, en la que, junto con el confesionario, escribió un sermonario. Tradujo el catecismo y compuso una gramática en el dialecto de los indios de Paya.

Restrepo Zea, E.: “*El primer catecismo en lengua Mosca. Santafé, 1605*”. Revista Colombiana de Educación, N° 59. Segundo Trimestre de 2010, Bogotá, Colombia. Pág. 77

Podemos afirmar que, en lo profano, la guitarra dominó el ambiente colonial de incipientes ciudades y de casas de encomienda además de que la danza comenzó a ser cultivada. El libro de crónicas «El Carnero» de *Juan Rodríguez Fraile* da cuenta de que *Jorge del Voto*, el trágico amante de *doña Inés de Hinojosa*, era maestro de baile y había establecido escuela en el *Nuevo Reino*<sup>215</sup>.

*“Llegó en aquella sazón a aquella ciudad un Jorge Voto, maestro de danza y músico. Puso escuela y comenzó a enseñar a los mozos del lugar; y siendo ya más conocido, danzaban las mozas también”.*

La importación de negros africanos destinada principalmente a solucionar el grave problema laboral que se había presentado por el agotamiento de los indios en la explotación de las minas trajo numerosas complicaciones de orden sociológico y nuevas modalidades del sentimiento y de la costumbre popular, con natural incidencia en la música.

El temperamento musical del negro, universalmente reconocido, enriqueció los aportes del indio y del español, en especial en lo tocante a nuevos ritmos musicales. De la misma manera que el *negrito* de «*El celoso extremeño*» de Miguel de Cervantes se apegaba a su guitarra para «*musicalizarla*» nerviosamente cuando el susto le invadía en su escondite, el esclavo africano encontró en la canción de conjunto uno de los mayores consuelos para sobrellevar sus indecibles tribulaciones de la labor de las minas. La tendencia a musicalizar las más duras faenas también era de los indios, y en esta coincidencia residió seguramente un motivo más para la comprensión entre naturales y negros, sin contar los derivados de la solidaridad pasiva ante la dominación. El historiador *Fernández de Piedrahita* refiere de los «*Chibchas*»:

*“La misma proporción, la de los bailes, guardan cuando arrastran madera o piedra, juntando a un tiempo la voz, los pies y las manos, al compás de la voz de uno que les sirve de guía, a la manera que los marineros saloman los*

---

<sup>215</sup> Rodríguez Fraile, J.: “*En que se cuenta lo sucedido durante el gobierno del doctor Venero de Leiva, Su vuelta a España. La venida de don fray Luis Zapata de Cárdenas, segundo arzobispo de este Nuevo Reino, con la venida del licenciado Francisco Briceño, segundo presidente de esta Real Audiencia, y su muerte*”. «*El Carnero*». Capítulo X. Editorial Samper Matiz, Bogotá Colombia, 1890. Pág. 221.

*navíos, y es para ellos este ejercicio de tanto gusto que lo tienen por fiesta, y para entonces se ponen penachos de plumas y medias lunas*<sup>216</sup>”

Cumplida la mezcla de *elementos estéticos* indios, españoles y negros, surgió la música nacional colombiana con una dirección que pudiera llamarse «*mestiza*».

Los motivos aborígenes penetrados de la melancolía propia del indio y acentuada por el lastimado sentimiento de la subyugación, se confundieron con los alegres temas y ritmos populares de España con un resultado paradójico que aflora más tarde en el género por excelencia colombiano, el *Bambuco*, que tiene un sentido nostálgico, no obstante, su ritmo es jubiloso. A su turno, el negro colaboró con la euforia de sus ritmos, brotados alborotadamente del parche del tambor o con sus canciones de la noche, reveladoras de que antes que el hombre, estaba esclavizada una ancestral y selvática alegría.

Los indios no tardaron en aprovechar ventajosamente los instrumentos importados por los españoles, sumando al manejo de los de viento y percusión, la habilidad que ya tenían en la ejecución de los autóctonos de las mismas especies. Por eso *Piñeros Corpas* afirma que los indios eran grandes músicos de trompetas, menestriles y trompetillas con que ofician en misa<sup>217</sup>. La misma facilidad de adaptación se registró en el empleo de los instrumentos de cuerdas, en especial de la *Guitarra* y la *Bandurria*.

Con el andar del tiempo, y al favor del ambiente mestizo de la música, y con claro sentimiento de adopción o adaptación de instrumentos españoles, la *Bandurria*, con el nombre de *Bandola* pasó a ser la función cantante del conjunto típico de cuerdas y aceptada la eliminación de la quinta y sexta cuerda de la *Guitarra*, se impuso el *Tiple* como instrumento de acompañamiento de excelencia.

---

<sup>216</sup> Fernández de Piedrahita, L.: “*De las costumbres, ritos y ceremonias que usaban los indios Moscas en su gentilidad*” en «*Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*», Capítulo III. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Editorial ABC, Bogotá Colombia, 1942, pág. 21.

<sup>217</sup> Piñeros Corpas, J.: “*Música en Colombia*”. Álbum de discos con notas explicativas. Ministerio de Relaciones Exteriores, Bogotá (Colombia), 1955.



En *conclusión*, el hecho predominante en la evolución de la música dentro del medio colonial es indudablemente la obra docente de los religiosos. Las canciones litúrgicas enseñadas en los templos y las sencillas melodías de carácter recreativo usadas por los curas doctrineros, se grabaron en el oído y en el corazón de la población indígena y fueron la base de varios géneros musicales inventados en forma de variación para ser interpretados en diversos episodios de la vida familiar y social, especialmente en fiestas y velorios.

Podemos decir a su vez, que el funcionamiento de los diferentes *ritmos de influencia de la Zona Andina Colombiana (Bambuco, Pasillo y Bunde)* actúan en la composición musical «*Armenia*» del maestro alcaláino, esto es: *la forma, la melodía, la armonía y el acompañamiento.*

### 3. *Los Viajes Andaluces*

Las sorprendentes noticias aportadas por el primer viaje colombino<sup>218</sup> y las incidencias del segundo<sup>219</sup> plantearon a los Reyes Católicos las medidas a tomar sobre la navegación hacia lo hallado. Se hablaba de conceder libertad de navegación, de mediatizar, de prohibir, etc. Al fin, se optó por *conceder autorización en 1495*, pero en 1497, a raíz de la tercera expedición colombina<sup>220</sup>, el primer Almirante de las Indias logra que esta libertad se circunscriba a ciertos límites geográficos. La Corona se ha dado cuenta que una desconocida geografía, llena tal vez de posibilidades económicas, se extiende al otro lado del océano<sup>221</sup>. La Corona también percibe cómo las mercedes otorgadas a Colón comienzan a ser un estorbo y algo improcedentes. *El mundo americano ha comenzado ya a influir en el europeo*.

Después del tercer viaje<sup>222</sup>, y hasta el año que se establece la Casa de la Contratación de Sevilla (1503) tienen lugar lo que Fernández Navarrete<sup>223</sup> impropriadamente denominó *viajes menores*. Son numerosos, y la fecha término de su desarrollo podríamos llevarla hasta 1513, en que *Balboa descubre el mar del Sur*. Estas expediciones, que no son tan menores, proponemos denominarlas de aquí en adelante *viajes andaluces*, ya que, planeadas y dirigidas por andaluces en su mayoría, partieron todas en barcos andaluces, de las costas de Cádiz y Huelva. Poseen una *entidad propia*, como los viajes de Colón, que autorizan a romper el criterio cronológico para analizarlas aparte.

El núcleo principal de tales exploraciones, para nuestro interés, se desenvuelve entre 1499 y 1503, teniendo como *ámbito* geográfico de desarrollo el *mar Caribe*, entre la costa norte de Suramérica, las Antillas Menores y la costa sur de las Antillas Mayores<sup>224</sup>.

---

<sup>218</sup> Anderson, G.: "Alonso de Ojeda: su primer viaje de exploración" en «Revista de Indias», núm. 79 (enero-marzo), Madrid, 1960.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Dantín Cereceda, J. y Lorente Cancio, V.: "Atlas histórico de la América hispanoportuguesa", Madrid, 1936. Contiene parte útil de texto con cita de los cronistas que aportan datos).

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Anderson, G.: "Alonso de Ojeda: su primer viaje de exploración" en «Revista de Indias», núm. 79 (enero-marzo), Madrid, 1960.

<sup>223</sup> Navarro Lamarca, C.: "Descubrimientos Menores", Tomo XXIII de la «Historia del Mundo», publicada por la Universidad de Cambridge, Buenos Aires (Argentina), 1913.

<sup>224</sup> Dantín Cereceda, J. y Lorente Cancio, V.: "Atlas histórico de la América hispanoportuguesa", Madrid, 1936. Contiene parte útil de texto con cita de los cronistas que aportan datos).

Cuatro fundamentales expediciones obedecieron el rumbo de estas corrientes<sup>225</sup>: la primera de ellas la de «Ojeda, Vespucio y La Cosa» (1499-1500); la segunda, la de «Pero Alonso Niño y Cristóbal Guerra» (1499-1500); la tercera de «Vicente Yáñez Pinzón» (1499); y, la cuarta y última de «Diego de Lepe» (1499-1500).

Estos conocidos *cuatro viajes andaluces* efectúan un itinerario similar, calcando sus rutas sobre el *tercer viaje colombino*<sup>226</sup>. La licencia para navegar a Indias que los Reyes habían dado en 1495 obligaba a todos los marinos que se acogiesen a ella a zarpar del puerto de Cádiz, a llevar cada navío una décima de su cargamento de pertenencia real, y a entregar la décima parte de lo rescatado a los oficiales de Cádiz, etc.

Todas estas navegaciones se realizaron mediante un asiento o capitulación con la Corona o su representante. Desgraciadamente, casi todas se han perdido o no se han encontrado y nuestras noticias, por lo general, son indirectas, a través de las capitulaciones encontradas: las de Vicente Yáñez Pinzón y la de Vélez de Mendoza<sup>227</sup>.

En la capitulación de Vélez de Mendoza<sup>228</sup> interesa resaltar la prohibición que se le hace de arriba a *Coquibacoa*, pues sus Altezas no quieren que se toque. Tampoco se le permite llevar extranjeros, y se le conmina regrese a Cádiz con el fin de separar el quinto y no suceda lo que aconteció con Guerra, que fue a Bayona y algunos ocultaron perlas que habían rescatado. Tal como éstas debieron ser las demás capitulaciones.

Para concretar y ser más explícitos, nuestra hipótesis sobre las vías de influencia entre España y Colombia para nuestro protagonista, Juan Amador Jiménez, en esta tesis doctoral, la vamos a basar directamente, en seis viajes andaluces<sup>229</sup>, y que son la fuente principal de entrada

---

<sup>225</sup> Vigneras, L. A.: "The Discovery of South America and the Andalusian Voyages", London Newberry Library, Universidad de Chicago Press, 1970.

<sup>226</sup> Navarro Lamarca, C.: "Descubrimientos Menores", Tomo XXIII de la «Historia del Mundo», publicada por la Universidad de Cambridge, Buenos Aires (Argentina), 1913.

<sup>227</sup> Vigneras, L. A.: "El viaje al Brasil de Alonso Vélez de Mendoza y Luis Guerra", en «Anuario de Estudios Americanos», vol. XIV, Sevilla (España), 1957.

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Los Seis Viajes Andaluces en la que nos basamos para confirmar que la entrada de los elementos musicales y artísticos colombianos y que fueron las principales vías de influencia entre España y Colombia, son los viajes de: «Ojeda, Vespucio y La Cosa» (1499-1500); «Pero Alonso Niño y Cristóbal Guerra» (1499-1500); «Vicente Yáñez Pinzón» (1499-1500); «Diego de Felipe» (1499-1500); «Rodrigo de Bastidas (1501-1502) y de «Vélez de Mendoza» (1502-1503)

de todos esos elementos musicales y artísticos colombianos: ritmos, estilos, géneros, instrumentos, voces, etc., que llegaron a la península ibérica y, que con el paso del tiempo, han ido evolucionando hasta llegar a nosotros por medio de tantos artistas, literatos, clérigos, nobles, etc.

Podemos confirmar ampliamente nuestras presunciones y nuestra hipótesis de partida para este punto de la tesis doctoral y llegar a la conclusión que, a raíz de estos viajes menores a Nuevo Mundo y durante la época colonial hubo intercambios de cultura entre ambos continentes. Así, el profesor *Robert Stvenson*<sup>230</sup> nos los confirma cuando visitó los archivos musicales de la Catedral Primada de la ciudad de Bogotá entre 1958 y 1959 donde hizo el siguiente apunte<sup>231</sup>:

*“Bogotá puede enorgullecerse de una cultura musical colonial en ningún caso inferior a otra alguna en Sur América. El primer maestro de capilla realmente importante fue Gutierre Fernández Hidalgo. A la edad de 29 años asumió la dirección de la música de la Catedral, y la desempeñó durante dos años (1582-1584). No solamente conocía las obras maestras de Francisco Guerrero (1528-1599) y de Tomás Luis de Victoria (1549-1611) sino que escribió algunas obras polifónicas en colaboración con este último<sup>232</sup>. En un gran libro de coro conservado en la Catedral de Bogotá y en el que figuran colecciones completas de Magnificats en los ocho tonos, por Rodrigo Ceballos y por Fernández Hidalgo, se encuentra, a más de una Salve Regina de Francisco Guerrero, otra con dos secciones originales del mismo Fernández Hidalgo y otras dos por Victoria. Las de Victoria son «Et Jesum» y «O Clemens» (tercia y quarta pars de la salve a 6 de victoria, publicada en 1572)”*

En su artículo «*La Música Colonial en Colombia*», uno de los más completos que existen sobre este tema, nos explica todas las vías de influencia hispano-colombianas para el

---

<sup>230</sup> El Dr. Robert Stevenson nació en Melrose, Nuevo Mexico. Es maestro en Música por la Universidad de Yale, Bachiller en Letras por la Universidad de Oxford, doctor en Música por la Universidad de Harvard y Doctor en Filosofía por la Universidad de Rochester. Ha recibido numerosas becas de estudio y ha sido profesor de la Universidad de California. Ha colaborado en el Grove's Dictionary of Music and Musicians y en la Enciclopedia Ricordi de la Música y es autor de una serie de obras musicológicas de excepcional importancia. Entre ellas destacan «La música en la Catedral de Sevilla: 1478-1606», Los Ángeles, Raúl espinosa, ed. (1954), entre otras.

<sup>231</sup> Stevenson, R.: “La música Colonial en Colombia”, Publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas, núm. 1, Cali (Colombia), 1964. Documento obtenido para esta investigación gracias a la amabilidad de María Isabel Duarte Gandica, Coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Pág. 1

<sup>232</sup> Sobraría recordar aquí que Tomás Luis de Victoria fue el máximo exponente de la polifonía sagrada española, y que Francisco Guerrero, aparte de Cristóbal de Morales (1500-1553) fue el más ilustre representante de la escuela polifónica andaluza.

período en el que estamos estudiando dentro de la tesis doctoral y ha sido uno de los artículos donde más información hemos podido obtener. Por ejemplo, nos dice:

*“[...] la ininterrumpida vitalidad del tradicional musical de Santafé de Bogotá, a través de todo el período colonial, se puede comprobar gracias al archivo catedralicio, que incluye obras de casi todos los compositores peninsulares importantes del período Barroco, y también otras de notables compositores de Puebla (México), cuzco, y quito. Entre los maestros peninsulares cuya producción está representada allí, figuran el Maestro Capitán (Mateo Romero), Juan Bautista Comes, Bernardo Jalón, Francisco Santiago, Carlos Patiño y Vicente García [...]”<sup>233</sup>*

*“[...] a través de los siglos XVI y XVII, fue costumbre en la Catedral de Sevilla, progenitora de todas las de Hispanoamérica, encargar al maestro de capilla de toda la programación musical y a un segundo maestro de la enseñanza de los monaguillos o acólitos [...]”<sup>234</sup>*

Sin embargo, *Óscar Hernández Salgar* en su artículo «Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia»

*“rastrea la construcción en Colombia de algunos imaginarios coloniales sobre lo musical entre los cuales se cuenta el imperativo de «blanqueamiento» sonoro para las músicas mestizas o minoritarias y las visiones científicas o científicistas de la música, a través de un breve recorrido histórico, éste pretende mostrar cómo los imaginarios contribuyeron a sentar las bases para la construcción de las conflictivas formas en que los colombianos se relacionan hoy con su música”<sup>235</sup>*

y sigue planteando el profesor *Hernández Salgar*

*“que la cara poscolonial de estos imaginarios se puede observar claramente en discursos como el multiculturalismo y la «world music» que hoy en día obligan a las*

---

<sup>233</sup> Stevenson, R.: “La música Colonial en Colombia”, Publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas, núm. 1, Cali (Colombia), 1964. Documento obtenido para esta investigación gracias a la amabilidad de María Isabel Duarte Gandica, Coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Pág. 7

<sup>234</sup> Ibid. Pág. 14

<sup>235</sup> Hernández Salgar, O.: “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, Latin American Music Review, Volume 28, number 2, december, 2007, pág. 242-270.

*músicas tradicionales a debatirse entre la tradición y la innovación, la inclusión y la exclusión y, en algunos casos, el deseo y el rechazo<sup>236</sup>”.*

---

<sup>236</sup> Ibid.

#### ***4. Desarrollo e Influencias de la Música en Andalucía***

La música, una de las artes más sociales, necesita para su desarrollo una infraestructura, unas condiciones materiales mínimas, personalizada en la figura del intérprete, ya sea cantante o instrumentista. Esta necesidad sólo se cubre en el marco de determinadas instituciones que posibilitan su organización y funcionamiento: la Iglesia, por una parte, la Nobleza y otros estamentos, por otra, constituirán durante varios siglos casi la única posibilidad de existencia en nuestra provincia.

El desarrollo de la música en Andalucía puede rastrearse desde los tiempos remotos, desde los restos hallados en cuevas prehistóricas<sup>237</sup> como la de «La Lobera» en Castellar (Jaén) nos permiten asegurar la práctica musical en época tan lejana. De época romana hay que destacar el mosaico de «La Peñuela» en Santisteban del Puerto (Jaén), actualmente en el Museo Provincial y, respecto a la música litúrgica<sup>238</sup> desconocemos cuándo se llevó a cabo su implantación en nuestra tierra, no obstante, creemos que la figura de *San Eufrasio*<sup>239</sup>, uno de los padres apostólicos venidos desde Roma, junto a la existencia de alguna comunidad judía que practicara el canto religioso, tuviera algún papel en ello.

Sabemos que *San Eufrasio* fijó su sede en *Iliturgi* (Andújar) de donde extendió su labor predicadora, y que tras él se fundaron las sillas episcopales de Tucci (Martos), *Mentesa* (La Guardia) y *Cástulo* (Linares), lo que debió constituir una circunstancia favorable al desarrollo del canto litúrgico hispano que posteriormente tomaría el nombre de visigótico y mozárabe<sup>240</sup>.

Junto al canto litúrgico existente debió existir también una música profana donde la danza y la música instrumental estarían presentes. En la *música árabe*<sup>241</sup> todo esto era una realidad y junto al canto adornado aparecían instrumentos como el *laúd*, *rebab*, *guitarra*

---

<sup>237</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “La música en la época prehistórica” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, Capítulo 1, pág. 15-40.

<sup>238</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “La música en la primitiva Iglesia Hispánica” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, Capítulo 4, pág. 89-104.

<sup>239</sup> Jiménez Cavallé, P.: “La Música en Jaén”, Colección: Investigación. Diputación Provincial de Jaén: Área de Cultura. SOPROARGRA, SA, Jaén. 1991.

<sup>240</sup> Jiménez Cavallé, P.: “La Música a través del Tiempo”, «Colección: Nuestra Andalucía», Tomo I, Editorial Andalucía, 1989, pág. 337-357.

<sup>241</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “La Música Andalusí y la Música Hebrea” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, Capítulo 10, pág. 205-213.

*morisca*, etc., que no faltarían en la danza que practicaban los músicos y danzarinas de Úbeda (Jaén), famosos en el siglo XI.

La *gran característica* de la Andalucía medieval es la determinada por la presencia de la cultura árabe que, mezclada con la andaluza, daría lugar a una de las etapas más interesantes y fecundas de Andalucía<sup>242</sup>.

En resumen, la música árabe anterior a Mahoma era bastante primitiva. Con Mahoma y la nueva religión la música fue postergada aún más por su carácter hedonista y de baja extracción social. Esta actitud negativa contra la música se concreta en severas sanciones de la ley religiosa mahometana. Según *Algazel*<sup>243</sup> (1058-1111), los cuatro fundadores de los ritos ortodoxos<sup>244</sup> (*Abuanita, Málic, Abenhanbal y Axafet*) rechazaron la música y el canto por ser, según ellos, impropio de caracteres viriles y de hombre religiosos y formales. *Abuanita*<sup>245</sup> “llegó hasta el extremo de equiparar el ejercicio de la música con el de la fidelidad religiosa”.

Pero, las influencias extranjeras, principalmente persas y bizantinas consiguieron superar estos obstáculos morales y fueron la causa de un creciente desarrollo posterior de la música árabe, y, superando las prohibiciones iniciales, la *música* es el arte que cuenta con mayor aceptación en la cultura islámica y ha sido el principal objeto de la atención de teóricos, filósofos, cronistas y escritores del mundo árabe.

Cuando los árabes llegaron a Andalucía trajeron con ellos las prevenciones sociales contra la música propias del islam, considerando el oficio de músico como inmoral y deshonesto, hasta el punto de no aceptar en juicio los testimonios de los cantores y plañideras. Sin embargo, con los Omeyas la situación cambia radicalmente. Con anterioridad a su llegada no ha quedado ninguna referencia ni alusión a la música practicada por los primeros árabes, pero a partir de ellos las noticias y referencias son abundantes.

---

<sup>242</sup> Hay que decir que se conservan abundantes noticias de las escuelas orientales de canto y música árabe durante los siglos VIII y IX, y de las fuentes más importantes hay que citar el «Libro de las Canciones» de Ispahani, donde se habla en él de los dos cantores más célebres de oriente: «Guarid» y «Mábel».

<sup>243</sup> Abu Hamid Muhammad Al-Gazzali conocido como «Algazel»

<sup>244</sup> Anglés, H.: “La Música en España” en Johannes Wolf, Historia de la Música, Barcelona – Madrid, Labor, 1965, pág. 344-480.

<sup>245</sup> Ibid.



La primera información<sup>246</sup> data de *Abderrahman I*, el Justo, primer emir omeya de España (734-788) que en su palacio de Córdoba quiso seguir la tradición de los califas de Damasco y mandó traer de Oriente a la esclava cantora *Achfa*, la cual le entretenía con sus cantos en árabe y con su exquisita música de laúd.

Con Alhaken I (796-822) la práctica musical va dejando anteriores prejuicios religiosos. Este emir tuvo a su servicio a *Alón* y *Zarcón*, dos célebres cantores orientales, cuyas canciones se pusieron de moda en Córdoba, instaurándose por su influencia entre la clase alta la costumbre refinada de ofrecer un concierto musical a los invitados que se deseaba honrar<sup>247</sup>.

Pero fue Abderrahman II, el Victorioso, (921-852) cuarto de su dinastía, quien más hizo por introducir el arte musical oriental en Andalucía<sup>248</sup>, rodeándose de un extraordinario grupo de cantoras procedentes de la importante escuela de Medina, entre las que sobresalieron *Fádal*, *Adam* y *Cálam*. Esta última, a diferencia de sus dos compañeras árabes, eran del País Vasco y había sido enviada siendo niña a Medina, adquiriendo allí una gran perfección musical, además de una amplia cultura y erudición. Junto a ellas también destacó en la corte de Abderrahman II, el cantor Abulgualid, el Alejandrino. Este desarrollo<sup>249</sup> de la escuela musical arábigo-andaluza coincide con el apogeo de las importantes escuelas de cantores de la Meca y Medina y va a experimentar un considerable empuje con la llegada a Córdoba de Ziriab.

Paralelamente al apogeo de la *Cultura Árabe Andaluza* tiene lugar un desarrollo de la *Cultura Cristiana*, sometida en cualquier caso al mayor o menor grado de permisividad por parte de los dominadores. Es cierto que la cultura religiosa musical peninsular de los siglos IX-X no podía competir con la cultura musical de las cortes arábigo-andaluzas, pero han quedado algunos vestigios que nos permiten suponer la existencia de cantores y músicos más

---

<sup>246</sup> Mitjana, R.: "La Musique en Espagne. Art religieux et art profane", Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, Paris, Delegrave, 1920, Tomo IV, pág. 1913-2351.

<sup>247</sup> Fernández de la Cuesta, I.: "La Música Andalusí y la Música Hebrea" en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el "Ars Nova"», Alianza Editorial, Madrid, 1998, Capítulo 10, pág. 205-213.

<sup>248</sup> Fernández Manzano, R.: "Pinceladas sobre la historia de la Música de Al-Ándalus en los siglos VIII-XIV" en Ritmo, julio-agosto, 1980, pág. 17-22.

<sup>249</sup> Fernández Manzano, R.: "De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas", Granada (Diputación Provincial), 1985.

o menos aptos en la práctica del canto solista o en la dirección del canto de la «*Schola Cantorum*»; pero entre las pocas pruebas que se pueden aportar de esta autonomía musical cristiana, paralela a la floreciente música árabe, figura el epitafio<sup>250</sup> del cantor llamado Samuel, fallecido en el pueblo de Comares (Málaga) en el año 862:

*“[hic] recubat eximius Samuel inlustrissimus  
(ele)gans forma decorus statura Celsa commodus  
(q)vi canvit officiuvm modulatio(ne)  
carminum blandesque corda plevivm cvnctoruvm ardentium”*

El siglo IX es especialmente importante en Córdoba, en donde de manera paralela al florecimiento del califato andaluz, surgen nombres ilustres preocupados por el culto y la liturgia de aquella iglesia. El Abad *Speraindeo*<sup>251</sup>, fallecido antes del 856 y muy influyente desde el año 820, fue el maestro de San Eulogio y de Alvarus Cordubensis. Otros autores importantes dentro de la cultura litúrgico-cristiana de la época fueron el presbítero Leovigildus de Córdoba, autor del libro titulado «*De habitu Clericorum*»; Cipriano (†890), arcipreste de la Seu de Córdoba, autor de cuatro epigramas y tres epitafios conservados con su nombre en el código de Azagra<sup>252</sup>.

También el condiscípulo de San Eulogio, Paulus Alvarus Cordubensis († circa 861), es autor de poesías latinas en las que se encuentran numerosas referencias musicales, entre las que merece citarse su himno<sup>253</sup> a San Eulogio de Córdoba.

*“Laudamus varia musico carmine  
Quae non sunt Domini praedita lumine  
Hic nunc sat Melius res pia panditur  
Cum Christum resonant chordulae metricae”*

---

<sup>250</sup> Fernández Manzano, R.: “Pinceladas sobre la historia de la Música de Al-Ándalus en los siglos VIII-XIV” en *Ritmo*, julio-agosto, 1980, pág. 17-22.

<sup>251</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “La Música Andalusí y la Música Hebrea” en *Historia de la Música Española*. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, Capítulo 10, pág. 205-213.

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> Fernández Manzano, R.: “Pinceladas sobre la historia de la Música de Al-Ándalus en los siglos VIII-XIV” en *Ritmo*, julio-agosto, 1980, pág. 17-22.

Durante el siglo XIII, la Corte del rey Fernando III y su hijo Alfonso el Sabio, se convirtió en centro musical de extraordinaria importancia. Córdoba es tomada en 1236, Jaén en 1246 y Sevilla es reconquistada en 1248. En las tres ciudades dispone Fernando III, el Santo, que sus respectivas mezquitas fuesen purificadas y consagradas al culto cristiano, con lo que la música religiosa cristiana se implanta y se desarrolla en Andalucía.

Fernando II, el Santo, rey de Castilla en 1217 y de León en 1230, al que sucedió su hijo Alfonso X, el Sabio en 1252, al fallecimiento de Fernando III, era más protector de la música que su propio sobrino San Luis, rey de Francia entre 1226 y 1270. Ambos reyes eran descendientes de familias en las que se protegía a la música y a los juglares. Berenguela de Castilla, madre de San Fernando, y Blanca de Francia, madre de San Luis, eran hijas del rey Alfonso VIII, gran protector de los trovadores y juglares<sup>254</sup>.

San Fernando tenía una hermosa voz y contaba con un buen número de juglares a los que encantaba oír. De ello nos ha quedado constancia por el testimonio de Alfonso X, el Sabio, cuando nos habla de su padre en el Septenario<sup>255</sup>:

*“Era mañoso en todas buenas maneras que buen caballero debiese usar, ca él sabía bien bofordar et alanzar (...) et pagándose de omes cantadores et sabiéndolo el fazer; el otrosí pagándose de omes de corte que sabien bien trovar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendia quien lo facia bien et quien non. Onde todas estas vertudes et gracias et bondades puso Dios en el rey don Fernando porque falló leal su amigo”*

Durante el siglo XIII prosigue el extraordinario desarrollo de la música en la península, desarrollo que tiene su origen en las florecientes escuelas cordobesas<sup>256</sup>. Si anteriormente vimos que existen bastantes posibilidades de que Córdoba sea la primera ciudad de Europa de la cual se tiene constancia de que se enseñaba la polifonía ya en el siglo XI, esta tradición se va a ver fortalecida con la actividad del rey Alfonso X, el Sabio (1252-1284), al crear una cátedra de

---

<sup>254</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “La Música Hispánica” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 87-214.

<sup>255</sup> Anglés, H.: “La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio”, Discurso leído el 28 de junio de 1943, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.

<sup>256</sup> Mitjana, R.: “La Musique en Espagne. Art religieux et art profane”, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, Paris, Delegrave, 1920, Tomo IV, pág. 1913-2351.

música en la Universidad de Salamanca<sup>257</sup>, que llegó a convertirse en un centro importante de actividad musical junto con las famosas universidades de Paris (Francia) y Oxford (Inglaterra)<sup>258</sup>.

Durante los siglos XIII y XIV coexisten judíos, árabes y cristianos con un intercambio musical que debió ser muy importante y enriquecedor para la música andaluza y del resto de España<sup>259</sup>. El problema histórico reside que no nos ha llegado ninguna melodía escrita de la música que haya podido ser compuesta por los moros o judíos e interpretada en las Cortes o en los templos. Por el contrario, abundan los testimonios documentales de la presencia de músicos moros y judíos en las cortes cristianas, con especial profusión en la de los reyes de Aragón y Castilla<sup>260</sup>.

Hasta ahora sólo ha llegado hasta nosotros una melodía escrita original de los judíos peninsulares, pero es ya del siglo XV y, según Anglés, “*su música se asemeja a la del repertorio de Chansons francesas de esa época*”<sup>261</sup>. Sin embargo, en la Crónica de Alfonso XI<sup>262</sup> en la que se narra la entrada del rey en Sevilla, después de la batalla del Salado, se dice:

*“et los moros et las moras  
muy grandes juegos hacían”*

Los moros intervenían públicamente en las grandes solemnidades. Por otra parte, los reyes cristianos introdujeron en sus palacios a los músicos árabes andaluces. En las cuentas del palacio del rey don Sancho IV de Castilla, hijo del rey Sabio, se mencionan varios músicos moros que formaban parte de su Capilla Real<sup>263</sup>: una juglaresa, mujer de *Zate*, *Yuzaf*, *Muza*, *Abdala Xatibí*,

---

<sup>257</sup> Lütolf, M.: “Fünk Punkte zur Mehrstimmigkeit in Spanien vor 1320/30”, en la Mesa Redonda sobre «Alfonso X, el Sabio y la Música», Madrid, 1984, Revista de Musicología, 10 (1987), núm. 1.

<sup>258</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “El gregoriano y las formas modernas” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 215-360.

<sup>259</sup> Anglés, H.: “La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio”, Discurso leído el 28 de junio de 1943, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.

<sup>260</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “Manuscritos y fuentes musicales en España”, Edad Media, Madrid, 1980.

<sup>261</sup> Ibid. 250.

<sup>262</sup> “Cronica de Alfonso el Onceno” Segunda edición conforme a un antiguo ms. de la Real Biblioteca del Escorial, y otro de la Mayansiana e ilustrada con apéndices y varios documentos/por... Francisco Cerdá y Rico, En Madrid: en la imprenta de D. Antonio de Sancha..., 1787. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Biblioteca de Castilla y León (Valladolid) — Signatura: G-E 874

<sup>263</sup> Fernández de la Cuesta, I.: “El gregoriano y las formas modernas” en Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”», Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 215-360.

*Hamet, Mohamet*, el del *Añafil* y *Rexit*, el de la *Axabeba*, más un coro bailarín o saltador y otro trompetero<sup>264</sup>.

También Alfonso de Aragón pide en 1359<sup>265</sup> al rey de Castilla que le envíe dos ministriles que tocasen la «xabeba» y el «meo canón», ambos instrumentos árabes; en 1337<sup>266</sup>, es el propio rey Pedro IV el que pide que le envíen a un moro juglar de Játiva, por nombre *Halezigua*, extraordinario músico de rabel, mientras que en 1389<sup>267</sup> es el rey Juan II el que hace venir de Valencia a toda una familia de juglares moros, integrada por su jefe, llamado *Mazot*, la mujer y la madre de éste, así como otras moras juglaresas y tañedoras, todos los cuales permanecieron durante bastantes días actuando, siendo muy bien pagados por ello.

De vez en cuando se imponía una prohibición por parte cristiana de escuchar o mezclarse con tales músicos, pero estas prohibiciones no sin sino el testimonio de la fuerte influencia de la música árabe y judía de los cristianos. Así, el concilio de Valladolid<sup>268</sup> de 1322

*“prohibió a los cristianos que se acercasen a las fiestas nupciales y ritos mortuorios de los moros y, especialmente, prohibía que se introdujesen en los oficios religiosos cristianos músicos moros y judíos, porque sus voces e instrumentos armaban un estrépito indigno y execrable”.*

Durante el siglo XV, la música denominada «culta» se produce a lo largo de la historia en dos centros bien definidos: las catedrales (la Iglesia, en suma, con sus colegiatas, parroquias, etc.) y los palacios de la nobleza. La razón de este origen es bien sencilla, ya que para la producción musical es necesaria una infraestructura profesional (cantores, instrumentistas, instrumentos, etc.), que sólo es posible en los centros con los medios económicos suficientes para ello.

---

<sup>264</sup> Anglés, H.: “La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio”, Discurso leído el 28 de junio de 1943, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.

<sup>265</sup> Mitjana, R.: “La Musique en Espagne. Art religieux et art profane”, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, Paris, Delegrave, 1920, Tomo IV, pág. 1913-2351.

<sup>266</sup> Ibid.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Gómez, M. C.: “La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432”, vol. I, «Historia y documentos»; vol. II, «Música», Barcelona (Bosch), 1979.

Evidentemente, la organización de la música religiosa cristiana antes del siglo XV debió ser tan perfecta como lo sería más tarde. Pero no han quedado testimonios documentales de ellos al entrar las principales catedrales en funcionamiento a lo largo del siglo XV y establecerse en este siglo, los Estatutos de estas. En cuanto a la organización de las dos catedrales más importantes en nuestra provincia, Jaén y Baeza, aún en estado germinal, contrastará con la de la capilla de música del *Condestable Iranzo* formada por cantores y una variada gama de ministriles<sup>269</sup>.

En cuanto a la organización musical, en Málaga<sup>270</sup> fue el Obispo Pedro de Toledo, (1488-1499) de la Málaga reconquistada por los Reyes Católicos, el que fijó, en 1488, los estatutos por los que debía regirse su iglesia. En ellos figuran todo el personal necesario para solemnizar el culto religioso: canonjías, deán, chantres o cantores, sochantre o maestro de los niños, organista, mozos de capilla, etc. Desde su fundación se ofrecieron buenos emolumentos a quienes servían en la catedral, razón por la cual eran muy apetecidos sus puestos, que se cubrían o por oposición o por designación directa. En Jaén<sup>271</sup>, sólo conocemos la presencia del organista, la del chantre, cuyas funciones comienza a delegar en el sochantre, y la de los mozos de coro que a fines de siglo recibirían la enseñanza musical a través del sochantre para quien el Papa Sixto IV crea, en 1477, la correspondiente ración.

La organización musical comienza a gestarse también en algunas iglesias giennenses<sup>272</sup>, como aparece demostrarlo la existencia de organistas en dichos centros religiosos y, a través de la Crónica del *Condestable Iranzo*<sup>273</sup>, documento de gran trascendencia musical, conocemos la constitución de la capilla musical de dicho personaje y las festividades profanas y religiosas, públicas y privadas en las que intervenían.

Al llegar al siglo XVI, nos encontramos con el problema de tener que resumir lo mucho que sobre él se ha investigado. El siglo XVI es el *siglo de Oro de la Música Española* y en él, la *Música Andaluza*, desempeña un extraordinario papel, razón por la cual las investigaciones y

---

<sup>269</sup> Jiménez Cavallé, P.: "La Música en Jaén", en Senda de los Huertos, nº 1, Jaén, 1986.

<sup>270</sup> Rubio, S.: "Las Capillas musicales en los siglos XV y XVI", en «Historia de la Música española: Desde el "Ars Nova" hasta 1600», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 1, pág. 13-70.

<sup>271</sup> Jiménez Cavallé, P.: "La organización de la música en la Catedral de Jaén a través del tiempo", en Guadalbullón, nº 2, Jaén, 1984.

<sup>272</sup> Jiménez Cavallé, P.: "La Música en Jaén", Colección: Investigación. Diputación Provincial de Jaén: Área de Cultura. SOPROARGRA, SA, Jaén. 1991.

<sup>273</sup> Jiménez Cavallé, P.: "El ministril bajón en las capillas musicales de Jaén", en Guadalbullón, nº 1, Jaén, 1983.

estudios sobre el mismo han sido el objetivo principal de los investigadores, es especial a partir de la puesta en marcha del Instituto Español de Musicología, que comenzó a funcionar en Barcelona a comienzos de 1940.

Una vez consolidada la *Reconquista* y establecidas las diversas catedrales, el desarrollo de la música religiosa, impulsado por el creciente poderío económico derivado del *Descubrimiento de América*, gracias en parte, a los *Viajes Andaluces* producidos como se ha explicado anteriormente, entre otros, por los marinos Ojeda, Vespucio, La Cosa, Cristóbal Guerra, Diego de Felipe, etc., y de la *Reconquista*, van a ser las causas de una floreciente *Escuela Musical Andaluza*.

Este siglo de riqueza y esplendor es común, como es lógico, a todo el imperio de Carlos V y en él, la *escuela española de música religiosa* surgida prácticamente por el impulso que le dieron los Reyes Católicos con sus capillas musicales respectivas alcanza sus mayores cotas en el ámbito de la música europea.

Al consolidarse las capillas musicales de las diversas catedrales de nuestro país y ofrecer puestos espléndidamente remunerados, surge incluso una cierta rivalidad entre las diversas catedrales españolas, que se disputan entre sí el disponer de los mejores maestros acudiendo para ello a los más sorprendentes engaños, cuando no incluso a secuestros y, especialmente, elevando los sueldos de los puestos de maestros de capilla, organistas, etc. Esto lo recoge Samuel Rubio<sup>274</sup> de la siguiente manera:

*“esto lo explica la gran movilidad de los músicos españoles de este siglo, que, con el afán de mejorar de puesto, no tienen inconveniente en trasladarse de una región a otra, tal vez muy diferente, en la que se ofrecen mejores condiciones económicas”.*

Pero lo que es más importante, este intercambio artístico no se reduce sólo a la península, sino a las restantes posesiones del Reino de España , desde el Virreinato de la Nueva España y el Virreinato de la Nueva Granada hasta las Indias Orientales, pasando especialmente por Roma,

---

<sup>274</sup> Rubio, S.: “Las Capillas musicales en los siglos XV y XVI”, en «Historia de la Música española: Desde el “Ars Nova” hasta 1600», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 1, pág. 13-70.

ciudad por la que pasan los más renombrados músicos españoles con la consiguiente revitalización para nuestro arte musical.

Aunque por parte de la moderna musicología moderna se está últimamente revisando el concepto de escuela musical, de aplicación difícil, precisamente por esa movilidad que acabamos de hablar, parece muy claro que el término «escuelas» es completamente válido en su aplicación al siglo XVI español, por cuanto supone una afinidad con un medio geográfico determinado y con una peculiar manera de componer por parte de los compositores.

Por lo que respecta a estas escuelas de música religiosa<sup>275</sup>: *Aragón*<sup>276</sup>, con figuras tan importantes y representativas como las de Melchor Robledo, Juan Pujol, Pedro Ruimonje y Sebastián Aguilera de Heredia; *Castilla León y Castilla La Mancha*<sup>277</sup> están representadas por Juan Escribano, Bartolomé de Escobedo, Francisco Soto de Langa, Alonso de Tejada, Sebastián Vivanco, Tomás Luis de Victoria, Francisco Ceballos, Alonso Lobo y Pedro Alba. *Cataluña*<sup>278</sup> cuenta con nombres como los Maeto Flecha (tío y sobrino), Pedro Alberch Vila, Pedro Cubells, Diego Montes, Antonio Marlet, Nicasio Zorita; En *Levante*<sup>279</sup> figuran Juan Ginés, Ambrosio Coronado de Cotes, Ginés de Boluda y Sebastián Rabal.

Como característica general tenemos que falta mucho aún para conocer con detalle las biografías y la nómina completa de compositores españoles del siglo XVI, pero que es este el siglo hasta ahora más estudiado y que, por este motivo, se considera como el Siglo de Oro en la Música Española.

Frente a las escuelas musicales enumeradas anteriormente, la *Escuela Musical Andaluza* es, sin duda alguna, la que destaca con mayor fuerza y la que ofrece un número mayor y más cualificado de compositores importantes. Las razones de esta importancia son muy fáciles de averiguar si recordamos el papel que *los puertos andaluces* desempeñaron en las relaciones e

---

<sup>275</sup> Rubio, S.: "Polifonistas desde 1325 hasta Carlos I (1516)", en «Historia de la Música española: Desde el "Ars Nova" hasta 1600», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 3, pág. 105-132.

<sup>276</sup> Rubio, S.: "Polifonistas de los reinados de Carlos I y de Felipe II", en «Historia de la Música española: Desde el "Ars Nova" hasta 1600», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 3, pág. 133-218.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Ibid.



intercambio comercial con el *Nuevo Mundo*. Esa riqueza repercutiría a su vez en las catedrales que podían mantener así una extraordinaria plantilla de músicos en sus capillas musicales.

Llegados a este punto, podemos confirmar que hubo una clara *Influencia de la Música Andaluza* durante el siglo XVI y sucesivos en *Hispanoamérica*. Evidentemente, esta influencia, filtrada a través de Sevilla y su puerto de Indias, debió ser considerable según nos dejan entrever los pocos estudios que tocan tangencialmente este problema. Así, por ejemplo, sabemos que durante el siglo XVI había una intensa actividad musical en Santo Domingo<sup>280</sup>, con músicos como Diego de Nicuesa, “*renombrado tañedor de vihuela*”, Rodrigo Quijada o Quexada, clérigo de la diócesis de Sevilla, “*gran cantor así de punto de órgano como de canto llano*”; el racionero Madrid, del que se dice que “*es músico muy bueno y la capilla no vale sin él nada*”; Diego Risueño, “*buen tañedor de vihuela que dio lecciones de tañer antes de pasar a Nueva España*”; o el llamado Cieza, “*ciego tañedor de Sinfonía*”; los sochantres Bartolomé Pérez y Juan Bernal, este último “*muy hábil músico*”; el chantre Alonso de Peralta, el “*insigne cantor*”; Diego Gómez y los padres dominicos Fray Vicente Núñez y Fray Diego Calderón, *cantor y organista* respectivamente, entre otros muchos, configuraban la espléndida vida musical de Santo Domingo durante el siglo XVI<sup>281</sup>, no inferior a la desarrollada en las ciudades de la metrópoli.

Esta rápida referencia a la vida musical hispanoamericana y su procedencia original de España ha de ser necesariamente un capítulo obligado en futuras investigaciones e ineludible cuando se traten de establecer los múltiples vínculos de unión entre la cultura andaluza e hispanoamericana.

Con el siglo XVI podemos dar por finalizada una importante etapa en la historia de la música caracterizada por el nacimiento, desarrollo y culminación de la polifonía o música a varias voces simultáneas. Las características de esta polifonía contrapuntística se centran fundamentalmente en la interdependencia con que se trata cada melodía, lo que supone una

---

<sup>280</sup> Mitjana, R.: “Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI”, sucesores de Hernando, Madrid, 1918.

<sup>281</sup> Como dato significativo hay que recoger que ya en 1538 se creó la Universidad de Santo Tomás de Aquino, en la que se enseñaba música entre las materias obligatorias y, que durante los siglos XVII y XVIII son menos numerosos los músicos procedentes de España, especialmente de Andalucía, y abundan lógicamente los músicos nativos de la isla.

concepción horizontal de la música, esto es, el compositor inventa o utiliza una melodía ya existente sobre la que va añadiendo una segunda, tercera y cuarta melodías.

Consiguientemente, el siglo XVII es muy diferente del siglo XVI y marca un nuevo camino en la práctica musical. Es inaugura lo que se ha dado en llamar «música barroca» que se prolonga según unos hasta 1750 y que es más propio considerar como cultura y manifestación propia del siglo XVII. Este siglo marca también el nacimiento de las grandes formas de la música occidental, *el bajo continuo*<sup>282</sup>, *la monodia acompañada*, *la suite o sucesión de danzas*, *la sonata*<sup>283</sup>, *la cantata*<sup>284</sup>, *el concerto grosso*<sup>285</sup>, *la ópera*, etc.

En España y en Andalucía, según el viejo criterio de «progreso» en la historia, la música española, a cuya cabeza figura la importantísima Escuela Andaluza, llega a su máximo nivel de desarrollo en el siglo XVI teniendo la primacía en todo el mundo occidental, para entrar en el siglo XVII en un período de decadencia. Obviamente, hoy no podemos admitir esos criterios de «progreso» sino que entendemos que el arte de cada época responde y refleja una concepción y una cultura determinada que, por lo pronto, hay que conocer antes de entrar a valorar y, por tanto, el hecho es que por esa etiqueta de «decadencia», las investigaciones sobre éste y siguientes siglos no han comenzado a ser una realidad hasta hace pocos años.

Siguiendo a través de la historia podemos decir que el siglo XVIII no es fundamentalmente diferente al XVII. Durante él se desarrollan todas las innovaciones del siglo precedente y, como característica general, ve mezclarse los estilos contrapuntísticos y homofónicos, lo que dará lugar a una gran cantidad de polémicas en torno a este problema<sup>286</sup>. Por otra parte, si bien es verdad que por algunos autores se hace llegar al Barroco musical hasta 1750, fecha de la muerte de Juan Sebastián Bach, desde los comienzos de este siglo las diferencias de actitud son notables y vienen determinadas por las diversas situaciones políticas que se dan en toda Europa.

---

<sup>282</sup> Melodía grave que sirve de apoyo a la aguda.

<sup>283</sup> Música instrumental para ser «sonada».

<sup>284</sup> Música para ser cantada.

<sup>285</sup> Por la ley del contraste, la orquesta se divide en un grupo de solistas que alternan en su diálogo con el resto de la orquesta, el tutti o grosso.

<sup>286</sup> López Calo, J.: “Evolución de la polifonía. La policoralidad” en «Historia de la Música española: Siglo XVII», Alianza Editorial, Madrid, 1983cap. 1, pág. 9-36.

Desde el punto de vista musical, se establece el temperamento igual<sup>287</sup>, que consiste en la participación del tono en dos semitonos iguales; esto contribuye al definitivo establecimiento de la tonalidad con el empleo casi exclusivo de los modos mayor y menor. El contrapunto se practica especialmente en la música religiosa, pero la Armonía como ciencia que trata de los acordes y su encadenamiento queda definitivamente establecida por el músico francés Jean Ph. Rameau con su Tratado de Armonía<sup>288</sup> (Paris, 1722).

Surge igualmente una nueva actitud hacia la música en determinados ambientes, concretada en una concepción programática de la música al servicio de la Corte. El nuevo principio rector será el placer, la diversión, el embellecimiento del momento que se vive. Esta concepción hedonista se encuentra especialmente en el estilo Rococó, que cambia el dramatismo barroco por una sensibilidad galante.

Por lo que respecta a España, el siglo se inicia con el cambio de dinastía y la Guerra de Sucesión por tal motivo, con la definitiva victoria de la dinastía de los Borbones sobre los Austrias.

Al igual que ha ocurrido en el siglo XVII, sobre el siglo XVIII<sup>289</sup> se ha extendido durante mucho tiempo la opinión de que en él la decadencia se agudiza por el influjo de la música italiana. Hoy no podemos estar de acuerdo con tal opinión, entre otros motivos porque la música italiana de los siglos XVII y XVIII figuran a la vanguardia en lo que a producción musical se refiere y, por consiguiente, su influencia se dio en toda Europa y no hay que calificarla como algo negativo.

El siglo XIX<sup>290</sup> español comienza en la actualidad a ser tenido en cuenta por la moderna musicología, pero es todavía uno de los períodos más desconocidos de la historia de la música española, a pesar de su cercanía.

Conviene recordar que el siglo XIX es el siglo del Romanticismo que, frente a la objetividad del Clasicismo del siglo XVIII, encuentra en la Música el arte ideal para la

---

<sup>287</sup> López Calo, J.: "La melodía. El continuo y la armonía" en «Historia de la Música española: Siglo XVII», Alianza Editorial, Madrid, 1983 cap. 2, pág. 37-80.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Martín Moreno, A: "Historia de la Música española: Siglo XVIII", Alianza Editorial, Madrid, 1985.

<sup>290</sup> Gómez Amat, C.: "Historia de la Música española: Siglo XIX", Alianza Editorial, Madrid, 1988.

expresión del sentimiento, para expresar lo inexpresable, aquello adonde no pueden llegar las palabras. De hecho, Hoffmann<sup>291</sup> escribió:

*“La música es la más romántica de las artes, y casi nos atrevemos a decir la única auténticamente romántica”*

Es cierto que el *Romanticismo Musical Español* camina con retraso en relación con el Romanticismo del resto de Europa, pero no es menos cierto que por ese aparente retraso manifestado en casi ausencia de producción de música sinfónica y el escaso éxito de la producción operística no se ha valorado este siglo con objetividad. Sin embargo, Andalucía cuenta con un trabajo serio que inevitablemente ha de servir de punto de partida para ulteriores investigaciones y, vaya por delante que, las historias generales de la música apenas hacen referencia a Andalucía en el siglo XIX.

La riqueza que tiene Andalucía desde el siglo XIX reclama urgentemente una atención seria sobre el mismo. Es cuando se crean los principales conservatorios, las principales sociedades musicales, las principales sociedades filarmónicas, etc., pero la desigualdad de nuestro siglo XIX viene marcada por los múltiples hechos sociopolíticos que ocurren en nuestro país: la invasión francesa, las guerras civiles, los golpes de estado, el reinado de seis reyes, una República y una Restauración. A esto habría que añadir la existencia de varias constituciones políticas, las guerras coloniales y la guerra internacional con Estados Unidos, que conllevaría la pérdida de las colonias.

En Andalucía es notable la nómina de compositores en este siglo, compositores que dedican sus composiciones preferentemente a la zarzuela y al piano, con muy escasa dedicación al género sinfónico. A pesar de estar la mayor parte de ellos olvidados en la actualidad, todos ellos están reclamando una reivindicación porque, sin duda, constituyen la cultura musical andaluza del siglo XIX, siendo Cádiz la cuna más importante de los compositores andaluces del siglo XX<sup>292</sup>, cuenta en el XIX con autores como Ventura Sánchez

---

<sup>291</sup> Crofton I. y Donald F.: *“La Música en citas”*. Diccionario de citas de la música y los músicos. Antología de los mejor que han dicho o escrito los músicos a lo largo de la historia. Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2001. Pág. 265.

<sup>292</sup> Marco, T: “Las circunstancias de la música española” en «Historia de la Música española: Siglo XX», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 1, pág. 15-24.

de Madrid (1817-1889), del Puerto de Santa María es Rafael Taboada y Mantilla (1837-1895), discípulo de José Miró y de Francisco de Asís Gil en Madrid. Otro gaditano muy importante fue Lucas Guenee, fallecido en París en 1856; natural de Puerto Real (Cádiz) pero desarrollando su vida musical en Sevilla es Manuel Lerdo de Tejada y Sanjuan (1851-1919), discípulo de Buenaventura Iñiguez e Hilarión Eslava; otro prolífico compositor nacido en Cádiz, en 1863, es Francisco Javier Caballero, violinista y director de orquesta, discípulo de Taberner, y muchos otros como el compositor de zarzuelas, el pintor gaditano Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1914), y un largo etcétera por tierras gaditanas y andaluzas.

En el siglo XX hay que estar de acuerdo en señalar que en la Historia de la Música de este siglo puede ser comprendida en términos de dos grandes ciclos: el primero de ellos, el abandono de la tonalidad a partir de 1900 y, el segundo de ellos caracterizado por el conjunto de rechazos, nuevos comienzos, exploraciones, análisis y síntesis que se produjeron después de la segunda guerra mundial.

En el caso español existe una notable lentitud en asimilar las nuevas tendencias ofreciendo en la primera mitad de siglo un extraordinario desarrollo del nacionalismo a partir de las aportaciones de Felipe Pedrell y, en Andalucía con compositores como Eduardo Ocón, cuyo cancionero tuvo una extraordinaria influencia.

El nacionalismo musical<sup>293</sup> consiste en el siglo XX en un decidido interés por la música popular y su utilización como base de la música culta. España produce dos compositores de talla mundial andaluces como son, el gaditano Manuel de Falla y el sevillano Joaquín Turina. Hay que decir, que nuestra tierra, Andalucía y su música tradicional, es el motor principal del movimiento nacionalista español.

Además de los compositores de talla mundial mencionados anteriormente, Andalucía<sup>294</sup> cuenta con otros compositores que, aun no siendo tan reconocidos, son muy

---

<sup>293</sup> Marco, T: "Desde la Guerra Civil" en «Historia de la Música española: Siglo XX», Alianza Editorial, Madrid, 1983, cap. 1, pág. 159-304.

<sup>294</sup> VVAA: "Colección Nuestra Andalucía", Imprime: Talleres de Ediciones ANEL SA., Albolote, Granada, Editorial Andalucía, 1989.

importantes. Ahí tenemos por ejemplo a *Manuel Martínez Faixa* (1892) compositor y director de orquesta; *Ángel Ortiz de Villajos Cano* (1898) de Adra, Almería; *José Padilla* (1887-1960); *Olallo Morales* (1874); en Córdoba nos encontramos con *Fernando Aroca* (1891), en Granada, *Francisco Alonso López* (1887-1948), *Ángel Barrios* (1882); en Jaén *Alfredo Martos Gener* y *Adolfo Pérez Cantero*, entre otros; en Málaga, *Rafael López*, *Antonio Ortega*, *Manuel Pitto Santaolla*; en Sevilla, *Vicente Ripollés*, *Eduardo Torres*, *Manuel Castillo*, *Manuel Font y de Anta* (1895), *Manuel Infante* (1883); y, si volvemos a Cádiz, tenemos a *Ignacio Castilla*, *José María Gálvez Rubiz* (1874), *Enrique Guardón*, *Mariano Liñán*, *José Pacheco* y, nuestro protagonista, el alcalaíno, *Juan Amador Jiménez* (1903-1973).

En definitiva, en la *Música Andaluza* ha habido y aún hay muchísimos músicos y compositores de gran prestigio nacional e internacional, aunque aún falta realizar una correcta perspectiva histórica de la *Música en Andalucía*, sobre todo a partir de la guerra civil, ya que ésta truncó el extraordinario *Renacimiento Musical Andaluz* diezmando a sus principales protagonistas y entrándose en un período en el que la música no fue precisamente el arte más favorecido.

La creación musical no se termina de consolidar en la extraordinaria escuela que podría haberse potenciado a partir de Manuel de Falla, sino que produce compositores más o menos aislados, como es el caso de nuestro protagonista, *Juan Amador Jiménez*, nacido en *Alcalá de los Gazules*, en 1903. En los primeros años de la posguerra aparece como una figura muy protagonista, pero sin adscribirse a los movimientos musicales europeos, sino siguiendo una línea conservadora y tradicional dentro de un andalucismo de tipo pintoresquista.

## ***5. Ritmos de Influencia Colombiana en la Música de Juan Amador Jiménez.***

Este apartado está dedicado a los Ritmos de la Zona Andina Colombiana que han influido en la composición musical del músico y compositor del que es objeto de estudio esta investigación, Juan Amador Jiménez y que se ve en su partitura «Armenia» escrita en 1932 coincidiendo como director de la Banda Municipal de Música de Marmolejo (Jaén). Destacan el Bambuco, el Pasillo y el Bunde, que, de forma específica, a lo largo de las siguientes líneas se abordarán y se desarrollarán. Éstos influirán en su composición musical y en sus estudios musicales.

### ***5.1. El Bambuco: «Hágame Un Tiple Maestro»<sup>295</sup>»***

***BAMBUCO: Hágame un tiple Maestro***<sup>296</sup>

***Autor: Bernardo Gutiérrez H.***

***Compositor: Evelio Moncada***

***Hágame un tiple Maestro,  
pero hágame un tiple bueno,  
que toque y toque Bambucos,  
y cante Bambucos viejos,  
iguales a los que llevo  
como un tesoro en secreto,  
todos escritos con llanto  
en el papel del recuerdo.***

***De cuando ella era muchacha,  
y yo apenas un mozuelo,  
con miedo de dar el paso,  
porque no era hombre completo,  
ya que en esos tiempos idos,***

---

<sup>295</sup> Pareja Castro, A.: “*Cancionero Mayor del Quindío*” en dos tomos. Editado por el Comité Departamental de Cafeteros del Quindío, 1995. ISBN: 958-33-0278-3. Imprime FUDEGRAF LTDA. Armenia, Quindío. Pág. 162 del Tomo I.

<sup>296</sup> Del Disco “*Armenia. Sus Compositores Y Sus Cantores Del Quindío*”. Pista Núm. 2, Lado 1 del Disco. Producciones Preludio Documental. 11024, Colombia, 1984. Formato: L. P. Signatura: ARMENIA-DÚO-00007; ARMENIA-DÚO-00050; ARMENIA-DÚO-00056; ARMENIA-DÚO-00086; ARMENIA-SOLISTA-00108; QUIMBAYA-DUETO-00016.  
ANEXO III. PISTA N° 1

*era tan difícil serlo:  
payán de recia armadura,  
y machos de pelo en pecho.  
A uno no le daban nada,  
más que el nombre para hacerlo,  
el carriel y la peinilla,  
si servía como sangrero,  
de lo contrario quedaba  
igual que el bobo del pueblo,  
y p'a enseñarlo a ser hombre,  
lo echaban p'a los infiernos.*

*De cuando ella era muchacha,  
y yo apenas un mozuelo,  
con miedo de dar el paso,  
porque no era hombre completo,  
ya que en esos tiempos idos,  
era tan difícil serlo:  
payán de recia armadura,  
y machos de pelo en pecho.*

*Hágame un tiple Maestro  
que cante Bambucos buenos.*



La historia del *Bambuco* como fenómeno musical no se puede divorciar de su papel protagónico en el discurso de identidad nacional promovido en especial durante el siglo XX. Mucho se ha dicho y especulado acerca de su supuesto origen. Puesto que aquí, en esta investigación, lo estudia desde el punto de vista musical y no histórico, daremos unas nociones históricas sobre su *Origen, Historia y Evolución*.

*“La música popular colombiana es el resultado de una fusión racial. En ella advertimos la diversidad de aportes étnicos que influyen de manera más o menos notoria, en unión con el medio físico, para definir su carácter y modalidades.*

*Al venir la fusión de las razas los elementos de arte se fundieron también. Los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos, los esclavos de África, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas, el sentido frenético del ritmo: los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada molicie de los hijos del desierto y la musicalidad del pueblo de Israel.*

*La adaptación de este trinomio étnico-artístico plasmó lo que se llama” Música Popular Colombiana”, arte que tuvo su gestación en el alma de un pueblo que aún no había asimilado los elementos transformadores del nuevo ambiente, ni equilibrado en su fisiología los caracteres disímiles de las razas que en su comunidad se estaban cruzando.*

*En Colombia, por el aspecto físico, podemos dividir los cantares en cantos montañoses y cantos de litoral o de pampa. Entre los cantos montañoses sobresale el Bambuco: copla y tonada, gesto y movimiento, patrimonio común y común denominador de la raza colombiana, pedazo de la patria hecho-música<sup>297</sup>”.*

El padre *Perdomo Escobar* fue un profundo conocedor del desarrollo de la música culta y del aspecto folklórico musical de Colombia que mira con cierto desvío a los creadores de lo popular, que es lo mismo que lo folklórico. Otros ilustres estudiosos más cercanos a lo popular son los maestros *Lubín Mazuera* y *Jorge Añez*. Éste último pudo ser el gran historiador de la canción colombiana y de la música popular del país, si no hubiese sido

---

<sup>297</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “*Asomo al folklore musical de Colombia*”, Capítulo XXIII de la “*Historia de la Música en Colombia*”. Editorial ABC – Bogotá, 1975. Cuarta edición abreviada. Páginas 149-150.

porque llegó demasiado tarde a ese momento de su vida tras de haberse destacado como uno de los grandes intérpretes del cancionero de música colombiana.

Uno de los investigadores con más renombre es el *doctor Joaquín Piñeros Corpas* ya que editó y registró discos tan buenos como el *Cancionero Noble de Colombia*<sup>298</sup>, editado en 1962 y *Fotosíntesis Colombiana*<sup>299</sup>, editado en 1966.

Cronistas, historiadores, pintores, viajeros extranjeros y, en fin, todas las personas que de una u otra forma han estado presentes en el estudio de la «*idiosincrasia colombiana*», han coincidido en

*“hay que afirmar que esta danza es, por excelencia, la muestra más tradicional del folklore colombiano que su tonada y su forma coreográfica han estado presentes en el territorio colombiano desde hace siglos y que, sin embargo, hoy consideramos el Bambuco como una expresión única de los grupos andinos”<sup>300</sup>*

y como tal, se incluye en esta tesis.

Junto con el *Torbellino*, los colombianos disputan cuál es de las dos danzas la más representativa según su carácter. Éste, igual que aquél, es de origen indígena, tan sólo que el *Bambuco* tiene componentes criollos que el *Torbellino* no tiene.

De ascendencia mestiza, la palabra *Bambuco* aparece en la historia folklórica colombiana desde los albores de las Colonias. Se deriva del término *bambuk*<sup>301</sup>, un

---

<sup>298</sup> Piñeros Corpas, J.: “*Cancionero Noble de Colombia*”. 4 discos de 33 rpm. Mono. Fonotón. Acompañado del folleto *Introducción al Cancionero Noble de Colombia; Introduction to the noble song book of Colombia*. Bogotá: Edición especial de Uniandes, autorizada por el Ministerio de Educación Nacional, ca. 1962.

La *Fundación Joaquín Piñeros Corpas* a través de *El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias* ha editado un doble CD con el nombre de “Introducción al Cancionero Noble de Colombia” acompañado del folleto en español e inglés *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, donde se reproduce fielmente el original con todas sus canciones de los 4 discos de 33 rpm.

<sup>299</sup> Piñeros Corpas, J.: “*Fotosíntesis Colombiana; el sonido de la patria*”. 3 discos de 33 rpm. Mono. Acompañado del folleto *Fotosíntesis colombiana; el sonido de la historia de la patria*. Bogotá: Voluntad, 1966. Ediciones Almacén Bambuco.

<sup>300</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “*Asomo al folklore musical de Colombia*”, Capítulo XXIII de la “*Historia de la Música en Colombia*”. Editorial ABC – Bogotá, 1975. Cuarta edición abreviada. Páginas 149-150.

<sup>301</sup> Londoño, A.: “*Danzas colombianas*”, Ed. Universidad de Antioquia, Quinta edición: febrero de 1998, Medellín, Colombia. Pág. 1.

*“vocablo africano con el que se denomina un río en la región occidental de aquel continente<sup>302</sup>.”*

La etimología y la similitud encontrada entre algunas formas coreográficas, aún vivas en *Senegambia* y aquellas que tiene el *Bambuco* aquí en Colombia, más el recuento de que sus notas y figuras se interpretan en todos los campos y poblados del territorio colombiano, incluyendo las costas, han hecho pensar equivocadamente a muchos que el *Bambuco* es parte de la heredad negra recibida a través de los esclavos.

*“El Bambuco tiene componentes negros y precolombinos. La tristeza, la cadencia de su ritmo han sido elementos de los cuales dan también amplia información los cronistas e historiadores cuando incluyen en sus relatos claras descripciones sobre las formas corales y nostálgicas de las danzas indígenas<sup>303</sup>”.*

Sin embargo, las creencias se han ido refutando con diferentes argumentos. Cogiendo prestadas las palabras de *Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío en la entrevista realizada en el *Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío*:

*“¿Cómo podría ser africano un baile que tan sólo ha perdurado las regiones interiores del país?, ¿Cómo podría negarse su origen indígena si su procedencia sólo se distingue en aquellas áreas de alto mestizaje?, pero ¿Cómo no va a ser de procedencia negra si su nombre y coreografía lo son?, pero ¿Qué decir de la riqueza melódica del Bambuco comparada con el ímpetu rítmico que impera en las tonadas africanas?<sup>304</sup>”*

La *conclusión* es que el *Bambuco* es de nacimiento «*triétnico*» como la mayoría de las manifestaciones del folklore colombiano. Evidentemente, hay multitud de manifestaciones y elementos tangibles y de fácil observación en la danza que prueban lo dicho. Siguiendo con las palabras del *Profesor López Castillo*:

---

<sup>302</sup> Londoño, A.: “*Danzas colombianas*”, Ed. Universidad de Antioquia, Quinta edición: febrero de 1998, Medellín, Colombia. Pág. 2

<sup>303</sup> Abadía Morales, G.: “*La Música Folklórica Colombiana*”. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural, 1973. Págs. 57 – 61.

<sup>304</sup> Entrevista realizada a *Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío, en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío.

*“Las evidencias en el Bambuco son muy claras: la forma de bailar y algunos movimientos podrían ser de origen indígena. Las figuras del “coqueteo”, del “flirteo” y de la conquista presentes en la coreografía actual, son de procedencia claramente española junto con sus trajes. El continente africano podría dar el nombre y quizás la forma de un tipo de Bambuco “chocoano” que, aun cuando no corresponde a la misma expresión coreográfica, sí podría tomarse como aporte del continente negro<sup>305</sup>”*

Todo lo que se ha dicho hasta ahora ha sido referenciado a la danza puramente junto con sus formas, pero, cuando hablamos desde el punto de vista musical y de su instrumentación hay definitivamente una confirmación más patente de la «trietnia».

Como nos dice *Guillermo Abadía Morales*, director del *Centro de Estudios Folkloricos de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia*:

*“Las cuerdas, la bandola y la guitarra vinieron de la Península Ibérica; el tiple, aun tardío en su aparición comparado con los anteriores, pero siempre de influencia de sangre española apocopada, fue el resultante del ingenio de los artesanos criollos. Los vientos y la percusión, las flautas, los caramillos, los capadores, los guaches, los fototos y los tambores son de simple y llana cuna indígena<sup>306</sup>”.*

Sobre los trajes no hay discusión alguna en mi opinión personal: la heredad hispánica se hace palpable en las diferentes formas del vestido. De recatadas costumbres, monacales, como en el de las campesinas *cundiboyacenses*; sólo se entrevén sus rostros por el ministerio de los pliegues, de las mantillas caídas sobre sus hombros y sus espaldas, a la usanza de las mujeres de clase alta de las sociedades del siglo XVI de toda Europa.

El *Bambuco* tiene diferentes acepciones o formas de ser, según sea interpretado por campesinos o gentes de ciudad, dependiendo si es de una u otra parte del propio país colombiano.

---

<sup>305</sup> Entrevista realizada a *Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío, en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío.

<sup>306</sup> *Abadía Morales, G.*: “La Música Folklorica Colombiana”. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural, 1973. Págs. 57 – 61 y 121-154.

“Hay Bambucos «caucanos», «antioqueños», «cundiboyacenses», «bogotanos», «santandereano», «tolimense», «huilense», y por supuesto, «quindianos»”; es decir, que el Bambuco “se toca y se baila en toda la Zona Andina, en todas sus costumbres, planicies, vertientes y laderas<sup>307</sup>”.

La «forma coreográfica» del Bambuco no difiere en su esencia de una parte a la otra. Esa “unidad interpretativa es la que le ha valido el bien ganado nombre de Danza Típica Colombiana<sup>308</sup>”.

En la «música» “sí se escuchan diferentes maneras y éstas se aprecian en el talante y la entonación que adoptan los intérpretes en cada una de las regiones, diferencia que se acentúa con la intervención de los diferentes instrumentos. Predominan siempre las cuerdas como un denominador común, seguidas por los vientos, algunas veces, y la percusión de siempre<sup>309</sup>”.

Para diferenciar unas cuerdas de otras, diremos que, las llamadas “cuerdas cultas”, como el trío de *violín, viola y cello*, se hacen presentes en contadas ocasiones y raras oportunidades, y éstas le dan, al Bambuco, tintes de distinción propios de salones y fiestas de la alta sociedad, ya que, por lo general, sus instrumentos típicos son el *tiple, la bandola y la guitarra*. Como vemos, pura *influencia española*.

El vestuario para el Bambuco es tan variado como lo son los caracteres de las gentes de Colombia. En Colombia hay gentes de ciudad, campesinas, de aquí y de allá. ... Los trajes serán de faena o de fiesta según sea la ocasión, porque el baile se puede organizar en salones, es tablaos o simplemente sobre la tierra limpia, al terminar una jornada de trabajo. “Las parejas se desplazan con movimientos puros y recogidos, los contactos son fugaces y llenos de delicadeza. Hay una gran dosis de ingenuidad en su interpretación<sup>310</sup>”.

---

<sup>307</sup> De la entrevista realizada a Gerardo López Castillo, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío, en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío.

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Cortés de Piñeros, M. y Franco de Novoa, C.: “Manual de las Danzas Folclóricas de la Zona Andina de Colombia”. Capítulo III: «Baile del Bambuco», Patronato Colombiano de las Artes y las Ciencias, Impresión IDEAS TOPOGRÁFICAS, Bogotá (Colombia), Sexta Edición, 2012, Pág. 57-61.

Es inconcebible una figura arrebatada y pasos en los que se levante a la pareja en actitud de cargarla. Es esencial “*el paso con los pies en el suelo y el escobillao*”<sup>311</sup>, condición indispensable e imprescindible de un buen *Bambuco*. Hasta hace relativamente pocos años, unos 30, el *Bambuco* se “*bailaba en ferias y fiestas, en plazas públicas de ciudades y pueblos y en los campos. Se bailaba igual que en tiempos de la Independencia, como cuando los Generales Bolívar y Santander mandaban que se ejecutara en sus celebraciones*”<sup>312</sup>.

Para describir la coreografía del *Bambuco*, el padre *José Ignacio Perdomo Escobar* nos lo relata en su “*Historia de la Música en Colombia*” de la siguiente forma<sup>313</sup>:

“Al iniciar el baile, el hombre y la mujer bailan frente a frente con los primeros compases de la música, el hombre se pone en movimiento dirigiéndose a la mujer en **paso de rutina**. El *paso de rutina* consiste en la colocación de un pie adelante del otro que se halla en reposo apoyándolo en la puntera y resbalándolo sobre el piso en esa posición, retrocediendo en dirección al otro pie, que a su vez retrocede en un pequeño salto: **invitación (1)**.”



Fig. 1

<sup>311</sup> Ibid.

<sup>312</sup> De la entrevista realizada a *Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío, en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío.

<sup>313</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “*Asomo al folklore musical de Colombia*”, Capítulo XXVII de la “*Historia de la Música en Colombia*”. Editorial Plaza & Janes, Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1980. Quinta edición ilustrada. Páginas 213-239.



Fig. 2

La mujer sale a bailar en pasos de rutina y se mueven ambos por la pista del baile; en seguida, luego de haberse situado en los puntos de salida, inician el baile cruzándose y describiendo en la planimetría, trayecto, la figura de un ocho: **los ochos**, por dos o tres veces (2 y 3).

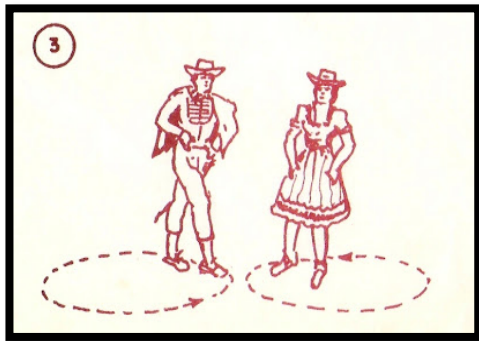


Fig. 3

Luego giran los dos bailarines con los brazos puestos en jarra, tocándose los codos, primero sobre la derecha y luego sobre la izquierda: **codos**, varias veces y siempre en paso de rutina (4).



Fig. 4



Fig. 5

En seguida, colocados en los sitios de partida, se mueven simultáneamente en saltos laterales acercándose hasta pasar frente a frente y continuar hasta los puntos de salida opuestos ahora. Estos pasos se verifican saltando sobre un pie y colocando en seguida el otro pie tras el primero, apoyándolo en la puntera detrás del talón del otro pie y retrocediendo en paso igual a la posición opuesta.

Al segundo encuentro, **cruce**, él se inclina en ademán de besarla y ella, esquiva el beso, amagando un golpe con la palma de la mano: **laterales** (5).

Después huye ella por la pista en paso de rutina, volviendo el rostro a lado y lado hacia atrás, y él, persiguiéndola en paso de rutina saltado y picado, con los brazos en alto, tratando de pisarle el ruedo de la falda, que ella recoge a cada salto al volver el rostro: **perseguida** (6).



Fig. 6.



Fig. 7.

Luego, retrocediendo él de espaldas y en paso de rutina, mientras ella le persigue en paso igual, él va burlándola haciendo girar el pañuelo y ella sigue los movimientos de giro circular en la dirección que le señala el pañuelo: **pañuelo**. En seguida se arrodilla él en el centro de la pista, y ella, asida del extremo del pañuelo, gira en torno suyo: **arrodillada**. (7)



Después del giro de ella, él se levanta tomándola con un brazo por la cintura, ciñéndola y marchan así en paso de rutina saliendo de la escena: *salida*<sup>314</sup>". (8)



Fig. 8.

El Bambuco es “una danza hermosa, que tiene la forma de un idilio, de un poema, de un cántico de amor y a la ternura. Tiene la sencillez de la raza colombiana implícita y guarda una elegancia parsimoniosa, casi ceremonial<sup>315</sup>”.

Ejemplo de ello tenemos, entre otros, el Bambuco de Alejandro Flórez “Asómate a la ventana<sup>316</sup>”:

### *Asómate a la ventana*<sup>317</sup>

*Asómate a la ventana  
para que mi alma no pene  
asómate que ya viene  
la luz fresca de la mañana.*

*Asómate si te miro  
mi dulce amor te confieso  
en los rumores un beso  
y en el vaivén un suspiro.*

*Sabrás que guardo un tesoro  
para ti dentro del pecho  
levántate de tu lecho  
y sabrás cuánto te adoro.*

<sup>314</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “*Asomo al folklore musical de Colombia*”, Capítulo XXVII de la “*Historia de la Música en Colombia*”. Editorial Plaza & Janes, Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1980. Quinta edición ilustrada. Páginas 219-220.

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> Restrepo Duque, H.: “*La música popular en Colombia: Crónica de nueve canciones representativas*”. Colección Ediciones Especiales, Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquía, 1998. Volumen 13. Impreso y hecho en Medellín, Colombia, en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquía. Tiraje de 1.000 ejemplares. Página 194.

<sup>317</sup> Del LP «Bogotá 450 (1958-1988)». “Asómate a la Ventana (Bambuco). Luciano y Concholón V. A. ANEXO III. PISTA N° 2.

*Las nubes bajan perdidas  
las calles están desiertas  
están las aves dormidas  
y las estrellas despiertas.*

El *Bambuco*, según definición de Ana María Ochoa<sup>318</sup>, era “uno de los géneros musicales más difundidos y ejecutados en la región andina. Inicialmente interpretado en grupos de cuerdas andinas y en la chirimía o la cucamba, rápidamente se convirtió en repertorio obligado para las reuniones de salón y en las bandas u orquestas de vientos<sup>319</sup>”. A la vez propone la siguiente definición de *Bambuco*:

*“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”.*

Ana María Ochoa coincide con Guillermo Abadía Morales al exponer “que el *Bambuco* es el género musical folclórico más difundido en la región andina”, pues Abadía Morales asevera que se encuentra en trece departamentos del país:

*“Antioquia, los Santanderes, Cundinamarca, Risaralda, Quindío, Tolima, Huila, Caldas, Cundinamarca, Boyacá, parte oriental del Valle, Cauca y Nariño<sup>320</sup>”.*

Explica Ochoa<sup>321</sup> que

*“el Bambuco puede ser: cantado, forma canción, en formato de solista, dueto, coro o instrumental, en formato de chirimía, estudiantina, banda, trío instrumental o instrumento solista. Prueba de ello es el extenso repertorio de Bambuco canción que se encuentra en el saber empírico de nuestros músicos populares, en las chirimías*

<sup>318</sup> Ochoa G., Ana María. “Tradición, género y nación en el Bambuco”. *A contratiempo*, 1997, Pág. 34-44.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> Abadía Morales, G.: “Compendio General de Folklore”. Vol. 112. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983. Bogotá, Colombia.

<sup>321</sup> Ochoa G., Ana María. “Tradición, género y nación en el Bambuco”. *A contratiempo*, 1997, Pág. 34-44.

*caucanas, en las estudiantinas y tríos vocales e instrumentales que hacen gala de sus cualidades interpretativas en los festivales y concursos populares.*

*En un país pluriétnico como Colombia, es normal encontrar vertientes de un mismo género musical en diferentes regiones; adaptaciones de un mismo patrón rítmico cuya variedad es dada por la organología, el desplazamiento de las acentuaciones, el tempo, los textos, entre otros. Tal es el caso del Bambuco como género que puede ser identificado en la juga y el currulao, el Bambuco viejo, el Bambuco guambiano, e inclusive en el golpe del joropo. Esta puede ser otra prueba del por qué el Bambuco sea el género musical más difundido en Colombia”.*

Desde el aspecto histórico, en tiempos de *la Colonia*,

*“se vislumbraba en el ambiente musical de Colombia, la hegemonía de ciertos aires que por sus características de índole político-social (relación con la burguesía o relación con la clase baja) y cultural (transculturización de aires musicales) eran símbolos que identificaban un pensamiento nacionalista. En el interior del país, se gestaba un movimiento independentista en contra de la corona española, y el aire de Bambuco se perfilaba como el emblema musical de aquel espíritu<sup>322</sup>”.*

Al respecto, *Carlos Miñana Blasco* nos expone:

*“Se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percusiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese “sabor” de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o de los indígenas... Definitivamente tenía que ser algo “nuevo”, algo mestizo y eso lo cumplía el Bambuco<sup>323</sup>”.*

Aunque, en principio,

*“el Bambuco fue identificado con la clase campesina de la sociedad, y posteriormente tuvo un carácter militar -pues la banda de la milicia tocaba Bambucos para “animar” a los combatientes en la batalla-, logró paulatinamente establecerse*

---

<sup>322</sup> Ochoa G., Ana María. “Tradición, género y nación en el Bambuco”. *A contratiempo*, 1997, Pág. 34-44.

<sup>323</sup> Miñana B., Carlos. “Los caminos del Bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, n° 9, 1997. Págs. 7-11.

*como legítimo símbolo nacionalista, convirtiéndose en un aire musical más urbano a mediados del siglo XIX. Prueba de ello es su integración a las orquestas de salón en las que se reelaboró de una manera algo más virtuosística. Pero no sólo el Bambuco fue considerado nacionalista pues, para principios del siglo XX, como se observará posteriormente, ya se consideraban el Torbellino, el pasillo y el Bambuco como los aires musicales nacionales<sup>324</sup>”.*

Al respecto, se encuentran reseñas históricas en las que, como nos dice *Egberto Bermúdez*,

*“el pasillo era el aire típico para ser interpretado al piano o en grupos de cámara y el Bambuco era el ritmo típico para la canción<sup>325</sup>”.*

Aunque según *Carlos Miñana*,

*“el Bambuco tuvo un origen campesino en el Cauca y era instrumentado con flautas y tambores y esta tradición indígena se prolonga hasta la actualidad. La primera función de identidad nacional que asume el Bambuco es durante la campaña libertadora: en un principio, simón bolívar recibió apoyo económico y militar por parte de Inglaterra en la campaña libertadora, y la oposición musical contra España estuvo fundamentada en la contradanza inglesa. Entonces, ante la necesidad de incrementar el sentido de pertenencia de identidad a la aspirada nación, el Bambuco encajó perfectamente como música militar dado su origen criollo, esencialmente percusivo e instrumentación autóctona con flautas. Pero también es claro que dicho proceso fue lento puesto que, inicialmente, el Bambuco era directamente relacionado con el pueblo (y por lo tanto considerado por la burguesía como un aire vulgar) mientras que el pasillo se consideraba elegante y propio para ser interpretado en los salones de la alta sociedad. Pese a que en la actualidad el término “nacionalista” no se podría aplicar solamente al Bambuco, puesto que el colombiano de nuestra época se identifica con varios aires o géneros musicales de nuestro país, tampoco se puede negar la importancia histórica y la repercusión social, política y cultural que el Bambuco ha tenido en la construcción de identidad en nuestra sociedad<sup>326</sup>”.*

---

<sup>324</sup> Miñana B., Carlos. “Los caminos del Bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, n° 9, 1997. Págs. 7-11.

<sup>325</sup> Bermúdez, E.: “Un siglo de música en Colombia: ¿entre el nacionalismo y el universalismo?” *Credencial Historia*, 1999: 8-10.

<sup>326</sup> Miñana B., Carlos. “Música de flautas entre los paeces”. Santa Fe de Bogotá: Colcultura. Bogotá (Colombia).

Llegados a este punto, y antes de pasar a analizar musicalmente el *Bambuco*, deberíamos de preguntarnos... ¿Cuál fue el primer *Bambuco* que se escribió en la *historia de la música colombiana*? Para responder a esta pregunta tendríamos que remontarnos a 1824. Según el coronel Manuel Antonio López, el primer *Bambuco* que se escribió fue el que tocó la *Banda de Música del Batallón Voltijeros* en *Ayacucho* en dicho año.

*Supuestamente*, el primer *Bambuco* tiene su origen en una obra titulada “*Recuerdos Históricos del coronel Manuel Antonio López*” publicada por vez primera en 1878<sup>327</sup>.

“(…) Dada la gran palabra, y cargados nuestros hábiles tiradores hacia las baterías enemigas para despejarlas un tanto, el General Córdova recorrió a galope sus cuerpos haciendo a cada cual una arenga concisa y enérgica, si no esmerada. Con el Pichincha (que incluía su antiguo batallón) fue más expresivo; "contra infantería disciplinada no hay caballería que valga", dijo señalando la muchedumbre de jinetes realistas; y poniéndose al centro como unos quince pasos adelante de sus columnas, les dio con arrogante acento aquella voz desconocida en la milicia y característica desde entonces del héroe que la inventó y de la famosa jornada que decidió con ella: "¡División!, armas a discreción, de frente, ¡paso de vencedores!" Imagínesse la belleza de aquel General de veinticinco años en ese instante sublime. Con su ligero uniforme azul, sin más gala que su juventud y su espada, agitando con la mano derecha su blanco sombrero de jipijapa y rigiendo con la izquierda el favorito castaño claro habituado por él a cabriolar y saltar, su rostro encendido como el de Apolo fulminaba el coraje de su alma, y sus palabras vibraron como rayos por entre aquel horizonte de pólvora y de truenos en que íbamos a envolvernos. Repetida por cada Jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda del Voltijeros, rompió el *Bambuco*, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte; los soldados, ebrios de entusiasmo, se sintieron más que nunca. invencibles; y entre frenéticas vivas a la libertad y al Libertador, que eran nuestro grito de guerra, avanzó rectamente esa cuádruple legión de enconados leones, reprimida hacía casi dos horas por la diestra mano de su amo (...)

Digo *supuestamente* porque el coronel López es el único que menciona *Bambucos* en relación con las batallas de la Independencia junto con sus propios héroes escrito de primera

---

<sup>327</sup> López, M. A.: “*Recuerdos históricos del coronel Manuel Antonio López ayudante del Estado Mayor General Libertador: Colombia y Perú 1819-1826*”, Segunda Edición. Bogotá Imprenta Nacional 1955. Colección Bicentenario. Biblioteca de la Presidencia de Colombia. Páginas 171 – 172.

mano. En 1881, un soldado llamado *Luis Murillo* escribió para el “*Repertorio Colombiano*” un capítulo de recuerdos. Este soldado fue integrante del *Batallón Voltijeros* y de la División que mandaba Córdoba, y que para entonces vivía en Lima (Perú) contando con 76 años y, difiere un poco su historia<sup>328</sup>.

Primeramente, se identifica y dice que es de *Buga*, habiendo sido destinado e incorporado a la Tercera Compañía del Regimiento *Numancia* como “*pífano no obstante mi corta edad*”.

Sigue diciendo que

*“el capitán del Batallón Cazadores, don Tomás Herés los convenció para que los siguieran pues era injusto que siendo todos colombianos los obligaran a defender un territorio extraño y que siguiéndolo llegaran hasta donde el General San Martín quien cambió su nombre de Numancia por el de Voltijeros”.*

En cuanto al combate de *Ayacucho* dice lo siguiente:

*“Era el 9 de diciembre de 1824, y antes de mediodía vino sobre nosotros una fuerte división española y trabó combate con la que mandaba el General Lara. Pocas horas le bastó a éste para quedar triunfante, y entonces salió otra división que, según se supo después, venía al mando del General Canterac, y se dirigió a la que mandaba el General Córdoba, en la cual estaba yo. El General nos dirigió estas palabras: “Soldados, a nosotros toca ahora destruir esa división española; no gastemos pólvora en ella; vamos a pelear a la francesa: una descarga cerrada, y luego a la bayoneta; con que así, armas a discreción y paso de vencedores”. “Nuestra victoria fue completa. Cogimos preso al virrey Laserna con todo su Estado Mayor, y estos capitularon y se fueron. A la ciudad de Guamanga se le llamó Ayacucho, en memoria de esta gran batalla”<sup>329</sup>.*

Aunque esto que dice no contradice lo anterior, se ve a la legua que el *Bambuco*, del que se habla anteriormente, no hizo mucho impacto ni dejó ninguna remembranza en

---

<sup>328</sup> Murillo, L.: “*Relación de un soldado*” en “*Repertorio Colombiano*”, Bogotá. T 1. Número 39, septiembre de 1881. Páginas 169 – 174. Colección Misceláneas.

<sup>329</sup> Ibid.

especial, pero podemos *aceptar*, que, en vez de las *contradanzas*, auténticos temas, eso sí, reconocidos y nombrados una y cien veces en los relatos de la guerra de la Independencia, fue un *Bambuco* lo que interpretaron los músicos de la *Banda de Música del Batallón Voltijeros en Ayacucho* en el año 1824.

La siguiente cuestión que me viene a la cabeza es, ¿Cuál fue realmente ese *Bambuco*?, ¿Cómo se llamaba? Para responder a estas cuestiones hay que remontarnos a los escritos del maestro *Lubín Mazuera* que, según nos ha dejado escrito el *Dr. Piñeros Corpas* en su “*Fotosíntesis Colombiana; el sonido de la patria*”, quien se refiere a una corta colaboración privada del maestro vallecaucano en la cual da título anterior con absoluta seguridad.

“El maestro Mazuera, se basó en ciertos documentos, que aun en día hoy no se sabe cuáles son, señala como nombre del *Bambuco*: “*La Guaneña*”<sup>330</sup>, como famoso *Bambuco de Ayacucho*”<sup>331</sup>”.

Dicho lo cual, el término *Guaneña*, en deformación del original «*Llapanga*», “*es una voz quechua que significa “descalza” nominativo aplicado a la mujer del pueblo*”<sup>332</sup>. Se menciona acepciones curiosas que identifican el término «*Llapanga*» como proveniente del quechua “*yapa*”= “*yapanga*”, asignado a aquellas “*mujeres que venden caricias*”<sup>333</sup>, esta apreciación está desprovista del verdadero rol de la mujer de pueblo”<sup>334</sup>.

---

<sup>330</sup> Se incluye esta composición por ser emblema musical de la Campaña Libertadora del Perú, en la que Bolívar se desempeñó con ímpetu heroico de que es ejemplo la carga decisiva de la Batalla de Ayacucho, emprendida por el soldado colombiano de la Independencia que más se asemeja al Libertador.

Teniendo en cuenta lo relatado por varios historiadores, entre ellos el coronel Manuel Antonio López, y siguiendo tradiciones sobremana verosímiles, La Guaneña, Bambuco de la región de Pasto que en el alba del siglo XIX ya era canción sentida por el pueblo, fue factor decisivo del triunfo en la jornada épica del 9 de diciembre de 1824. Ciertamente, al tiempo que el general José María Córdoba se ponía al frente de sus huestes para tomar el cerro del *Condorcunca* con la orden inmortal «Paso de Vencedores», la banda encargada de motivar con música colombiana el sentimiento de los soldados comprometidos en la carga interpretó La Guaneña como manifestación espontánea de los pastusos que integraban el Batallón de Voltijeros.

Incorporada a la vida festiva de los nariñenses, sólo de dos decenios a esta parte se ha venido reconociendo la contribución de La Guaneña al momento culminante de la epopeya literaria. Con base en el meritorio trabajo orquestal del maestro Lubín Mazuera se empezó a asociar este aire del sur a la acción decisiva de Ayacucho.

Del CD «*Música de la Época del Libertador Simón Bolívar*». La Guaneña. Pista 5. Orquesta Filarmónica Nacional. Arreglos, Composiciones y Dirección de Orquesta de Blas Emilio Atehortúa.

ANEXO III. PISTA N° 3.

<sup>331</sup> Piñeros Corpas, J.: “*Fotosíntesis Colombiana; el sonido de la patria*”. 3 discos de 33 rpm. Mono. Acompañado del folleto Fotosíntesis colombiana; el sonido de la historia de la patria. Bogotá: Voluntad, 1966. Ediciones almacén Bambuco.

<sup>332</sup> Abadía Morales, G.: “*Compendio General de Folklore*”. Vol. 112. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983. Bogotá, Colombia.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> Muñoz Cordero, L. I.: “*Llapanga, la descalza mujer del pueblo*” en “*Nueva revista colombiana de folklore*”. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional de Folklor, 1995, Vol. 3 núm. 15. Bogotá, Colombia. Pág. 69.

La *Llapanga* señala a “una mestiza payanesa de costumbres españolas. Estas mujeres constituyen en Popayán una casta privilegiada. En la época colonial era admirada por su belleza, además se le hallaba gracia al bailar el *Bambuco*, pues cuando baila tiembla el mundo<sup>335</sup>”.

La canción, nos escribe *Guillermo Abadía Morales*<sup>336</sup>, fue compuesta por el año de 1789 por el pastuso *Daniel Portilla* y su compañero de guitarrista *Lisandro Pabón*. Canción entonada durante casi todas las guerras que tuvo Colombia durante el siglo XIX y principios del XX, “se trata de la historia de una mujer de pueblo que se enamoró y enredó su vida con un soldado<sup>337</sup>”.

El autor de *La Guaneña* posiblemente es el *Nicanor Díaz* (1700). El *Bambuco* que entró en sus alas notas se llama *La Guaneña*<sup>338</sup>:

“Díaz estaba muy enamorado de la bella ñapanga (mujer pastusa) *Rosario Torres*, quien por su carácter recio tenía por apodo *La Guaneña*. Sin embargo, como ésta no correspondió a sus afectos e incluso contrajo matrimonio y se marchó con otro pretendiente de mayor solvencia económica, el acongojado artista compuso en su recuerdo esta canción”.

La tonada suele interpretarse a ritmo de *Bambuco* utilizando instrumentos de chirimía, este *Bambuco*, por su carácter independista, es una especie de himno por decisión popular. Considerada “uno de los primeros himnos de guerra de Colombia por cuanto era entonado por las tropas en medio del fragor del combate”<sup>339</sup>.

La música de *La Guaneña* no va más de cuatro frases musicales que despiertan en las multitudes una emoción ya sea de tristeza, de alegría, de valor, etc., pero sí es una tonada

---

<sup>335</sup> Campo Ruíz, O. M.: “Ñapanga de Popayán, Yerbabuena” en “Nueva revista colombiana de folklore”. Órgano del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. 1990, Vol. 2, Núm. 7. Pág. 69, Bogotá, Colombia.

<sup>336</sup> Abadía Morales, G.: “Compendio General de Folklore”. Vol. 112. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983. Bogotá, Colombia.

<sup>337</sup> Ibid.

<sup>338</sup> Davison, H. C.: “Diccionario folklórico de Colombia, música, instrumentos y danzas”. Tomo I, Página 284. Bogotá. Publicación del Banco de la República en 3 Tomos de 471 páginas, 365 páginas y 372 páginas, respectivamente, cada uno de los tomos. Departamento de Talleres Gráficos. LAS ÑAPANGAS: Canción *La Guaneña*.

<sup>339</sup> Marulanda, O.: “Colombia, práctica de la identidad cultural”. II edición Artestudio Editores Gladys Gonzáles Arévalo, Caldas, 1984. Página 118.



inspirada en el dolor, la locura y la ansiedad de gritar<sup>340</sup>. Esta tonada musical de *Nariño* no correspondiente con mucha propiedad a nuestros aires típicos; su origen como sus coplas la coloca entre las formas dramatizadas del *Bambuco*. Pero a la usanza nariñense, es decir, utilizando instrumentos de chirimía.

La Radio Difusora Nacional en su boletín de programas del año XXI, núm. 217, octubre de 1962, páginas 107-109 de Bogotá, dice acerca de la melodía de este *bambuco nariñense*

*“que descansa sobre la nota sensible o séptimo grado de la escala con cadencia imperfecta. Su estudiantina instrumental está basada en un tiple, requinto, guitarra, chucho bandolas, percusión”*<sup>341</sup>

Podemos confirmar que, a fecha de la publicación de esta obra musical, o por lo menos de la revisión del Coronel López, el *Bambuco* ya tenía estatura de *aire nacional*.

Llegados a este punto y revisando documentación podemos decir que, para terminar de confirmar que el *Bambuco* es la *Danza Típica de Colombia*, existen dos obras completamente distintas que comienzan a hablar del *Bambuco* desde muy temprano, éstas son: el “*Diccionario de Música*<sup>342</sup>” de *Juan Crisóstomo Osorio Ricuarte* en 1867 y la novela “*María*” de *Jorge Isaacs*<sup>343</sup> en 1928.

Los dos tratan el *Bambuco* de diferentes formas y, sus autores por fuerza de su misma especialidad adoptan frente a él actitudes diferentes. Sin embargo, la aseveración de *Isaacs* iba a tener carácter de definitiva, posiblemente por la popularidad que obtuvo la novela, y por la falta de documentación de casi todo el mundo sobre el tema.

---

<sup>340</sup> Davison. H. C.: “*Diccionario folklórico de Colombia, música, instrumentos y danzas*”. Tomo I, Bogotá. Publicación del Banco de la República en 3 Tomos. Página 284. Departamento de Talleres Gráficos. Las Ñapangas: Canción *La Guaneña*.

<sup>341</sup> Abadía Morales. G.: “*Compendio General de Folklor Colombiano*”. Biblioteca Básica de Colombia. 3ª edición. Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Páginas 161 – 165.

<sup>342</sup> Osorio Ricuarte, J. C.: “*Diccionario de Música; precedido de la teoría general del arte y especial del piano*”. Bogotá: Imprime Gaitán, 1867, 93 páginas.

<sup>343</sup> Isaacs, J.: “*María*”, París, Bouret, 1928. 390 páginas.

Si lo miramos por partes, en el *Diccionario de Música* de Osorio, página 39, aparece, según cuentas, por vez primera en un registro especializado del tema, el vocablo “*Bambuco*”. El historiador *José Ignacio Perdomo* reproduce del *Diccionario de Música* mencionado, lo siguiente:

*“Bambuco” Aire usado solamente en Colombia. Siempre es corto y lleva el compás de tres por cuatro. Sus caracteres especiales son: tener un movimiento sincopado, es decir, más notable el segundo movimiento que el primero; está siempre en tono menor y algunas veces lleva transiciones, es aire de baile y canto y su acompañamiento propio es del tiple y la bandola. Cuando esta clase de composición está hecha en un tono mayor y no tiene el aire triste del Bambuco toma el nombre de Bunde”.*

De lo anterior, el historiador *Perdomo Escobar* deduce, sin que se sepa exactamente porqué, *que el Bambuco no afloró a los estratos populares al tiempo de la Independencia, sino que su abuelo es el Bunde, y viene de atrás.* O el autor de la “*Historia de la Música en Colombia*” no reproduce sino un fragmento muy pequeño de la definición del *Bambuco* del “*Diccionario de Música*” de *Osorio* o resolvió ampliarla por su cuenta, porque en lo reproducido no asoma por ninguna parte la afirmación de que el *Bunde* haya sido sustituido por el *Bambuco*, sino la de que el *Bunde* es una forma de *Bambuco*, lo cual no es lo mismo.

Esto no es lo mismo porque la verdad, es que los *Bundes* o *Fandangos* fueron prohibidos por *don Gregorio de Molledo*, Obispo de Cartagena, por considerarlos *inmorales*. Y el mismo *Soberano* español se alarmó con la medida. Pidió concepto al Gobernador de Cartagena, y éste le respondió<sup>344</sup>:

*“Informe: Los bailes o fandangos denominados bundes sobre los que V. M. por su Real Cédula del 25 de octubre último (1769) me manda informe, se reducen a una rueda, la mitad toda de hombres y la mitad toda de mujeres en cuyo centro, al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otra parte de esos Reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a otra proporcionada por otro hombre y otra mujer, se retiran de la rueda ocupando con la separación apuntada el lugar que les tocó y así sucesivamente alternando, continúan hasta que quieren el baile, en*

---

<sup>344</sup> Zapata Olivella, M.: “Folklor, lenguaje y expresión del pueblo. El Bunde, ¿antecesor de la cumbia?” en “*El Tiempo, Lecturas Dominicales*”, 22 de octubre de 1961, página 8.

*el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe o deshonesto que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes.*

*Esta diversión es antiquísima y general en toda la vasta comprensión de esta provincia y difícil de contener por la muchedumbre de gentes que la acostumbran y lo distante de los sitios y lugares de los campos, donde es más común su uso, todo lo cual conociendo ya bien el Reverendo Obispo de esta ciudad, ha acordado conmigo que sólo se prohíban por las noches en las vísperas de fiestas, porque no suceda que durando toda ella el citado Bunde, se queden sin Misa al siguiente día los concurrentes fatigados, o descansando de la mala noche como parece suele ejecutarse”.*

Pero estos *Bundes* no parece que tengan nada que ver con los que “*El Manchado*”, apelativo con el cual se conocía al musicólogo Juan Crisóstomo Osorio, emparentaba con el *Bambuco*. Primero, porque él mismo, en el artículo de 1879 publicado por el “*Repertorio Colombiano*<sup>345</sup>”, insinúa que el *Bambuco* no tiene nada que ver con los Estados de la Costa que tienen su “*Currulao*”; y, segundo, por lo que se deduce del informe que el Gobernador de Cartagena envió a *Su Majestad* a raíz de la célebre prohibición del *Bunde*, informe que tomamos del artículo publicado en “*El Tiempo*”, el 22 de octubre de 1961, por *Manuel Zapata Olivella*, descrito anteriormente.

Después de explicar qué es el *Bunde*, hay una información sobre una especie de pacto que han hecho el *Obispo* y el *Gobernador* en el sentido de no prohibir los célebres *Bundes* sino las vísperas de fiesta, pues los bailadores se pueden quedar sin *Misa* al día siguiente porque el amanecer los sorprende fatigados. Sin embargo, *Bundes* había también en *Popayán*,

*“(…) con acciones y movimientos inhonestos y provocativos que hacen más indecentes los versos que se cantan y otros agregados con notable daño de las coincidencias*<sup>346</sup>.”

---

<sup>345</sup> Osorio Ricaurte, J. C.: “Breves apuntes para la historia de la música colombiana” en “*Repertorio Colombiano*”, Bogotá, T. 3. Núm. 15 de septiembre de 1879, páginas 161-178.

<sup>346</sup> Zapata Olivella, M.: “*El árbol brujo de la libertad. África en Colombia: Orígenes-Transculturación-Presencia*”, Colección Persistente Memoria. Ensayo Histórico- Mítico. Diagramación: Unidad de Artes Gráficas, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Septiembre de 2011.

que hicieron nacer una prohibición semejante de *don Jerónimo Antonio de Obregón y Mena* en noviembre de 1763, y *Popayán* era, es así, auténticamente bambuquera.

Es pues de sospechar que el término *Bunde* servía más bien como denominativo de fiesta, de jolgorio, de parranda popular, que para nombrar un tipo de baile o ritmo.

En el mismo año en que aparece el “*Diccionario de Música*” salió “*María*” y en la romántica novela, *Isaacs*, afirma en el Capítulo XL:

*“Historiadores y geógrafos, como Cantú y Malte – Brum, dicen que los negros africanos son en extremos aficionados a la danza, cantares y música. Siendo el “Bambuco” una música que nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza que fue traída del África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron a Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de “Bambuk” levemente alterado”.*

Supongo que el novelista se desbocó en este caso porque la afirmación es peregrina y débil, ya que, una coincidencia lingüística no autoriza a echar a rodar una bola en esta naturaleza y, porque según lo han comentado después distinguidos historiadores, este *Bambuk*, sólo existió en la mente del protagonista de la novela. Aunque por causa de la rápida popularidad que tuvo la novela, por la importancia que adquirió como obra literaria, por la categoría intelectual de su autor, que sin embargo no se puede considerar como musicólogo, la afirmación tomó cuerpo y fue aceptada inmediatamente.

*Juan Crisóstomo Osorio* en el artículo mencionado anteriormente del “*Repertorio Colombiano*” opina sobre el mismo término de “*Bambuco*” que afirmaba años antes que era un “*aire usado solamente en Colombia*”:

*“(…) ¿Y el Bambuco? No es nuestro ¡Qué lástima! (…)”*

*“(…) El Bambuco fue incorporado al Cauca por los esclavos africanos oriundos de **Bambuk**, y que de su patria no trajeron más que sus cantos, tristes, melancólicos, pero ¡cuán expresivos! El Bambuco se hizo caucano, tolimense, algo antioqueño y no pasó de*

*ahí. Verdad es que los cundinamarqueses y boyacenses tratan de cantar Bambuco, y hasta lo han cantado con variaciones, pero no es el verdadero, no es el traído por los pobres esclavos. Mas si Antioquía no ha simpatizado con el Bambuco, es porque le vinieron y conserva ciertas canciones de estilo lúgubre y melancólico y ciertos aires que los antioqueños llaman Bundes, que son un aire ligero y de festivo argumento; el antioqueño, cantando, prescinde de su habitual seriedad. Hemos oído decir, no sabemos con qué fundamento, que la raza de Antioquía es judía, y, musicalmente hablando, diremos que la música de los judíos es muy semejante ala de esta parte de nuestra tierra, expresiva, triste, y cadenciosa. Las voces antioqueñas, pertenecientes a los tenores y al barítono, son muy buenas y dignas de figurar en nuestro teatro: falta estudio; pero edúqueseles, y tendremos cantores del país (...)*”.

*A modo de conclusión, Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte reconoce que Antioquía no simpatizaba demasiado con el Bambuco y que lo que había por estas regiones era más bien Bunde, lo que él mismo llamaba “Bambuco en un tono mayor”, y por eso coincide con los historiadores posteriores que están de acuerdo que el Bambuco, por lo menos lo que hoy se considera como tal, no existía en las montañas hasta circa el año 1897. A la vez, se adhiere a la afirmación “africana” de Isaacs, y esto es lo más importante, porque de otra forma no se explica su intrusión, en las “Crónicas de Bogotá<sup>347</sup>” por Pedro María Ibáñez en el año 1891:*

*“Para cerrar las noticias referentes a la primitiva música religiosa en Santafé, anotamos con el Padre benedictino Feijoo que en la apartada capital del Nuevo Reino sucedió lo que “en los tiempos antiguos, si creemos a Plutarco, que sólo se usaba la música en los templos y después pasó a los teatros.” Antes sólo se oía la melodía en sacros himnos; después se empezó a escuchar en cantinelas profanas.*

*Al par de la música sagrada progresaba la profana, que ya se había extendido por todo el país. El instrumento más conocido era la guitarra, y se usaban entre los españoles y criollos las coplas, boleros, seguidillas y canciones españolas que, aceptados por los americanos con entusiasmo, vinieron a dar por resultado el nacimiento de una nueva escuela de música nacional de origen peninsular.*

---

<sup>347</sup> Ibáñez, P. M<sup>a</sup>.: “El Bambuco” en el Capítulo XVI de las “Crónicas de Bogotá” Tomo I, Imprenta La Luz, Bogotá, 1891. Bogotá (Colombia).

*Ya para entonces reemplazaban la bandurria española el tiple y la bandola, modificación americana de aquélla, y con frecuencia acompañaban a la guitarra en sus armoniosos acordes.*

*El tiple en esos tiempos fue degeneración de la vihuela española, mas hoy es un instrumento perfecto en su género; es sencillo, dulce y agradable al oído. El músico bogotano —José Caicedo Rojas dice describiéndolo:*

*En vano intentaríamos definir las sensaciones que experimenta el sencillo habitante del interior de la República al oír el rasgueado de una mano diestra en las cuatro cuerdas de un acordado tiple. Placer intenso, alegría, excitación nerviosa, recuerdos indescifrables de épocas pasadas y de lugares lejanos, melancolía, ternura, propensión al baile y al bullicio; todo esto, pero no se sabe a punto fijo qué, despierta el alegre són de un tiple. En la ciudad recuerda el campo y sus placeres. En el campo recuerda la algazara de las poblaciones. Oído de lejos en una noche despejada y tranquila, cuando el viento duerme y sólo nos trae sus gratos sonidos, un aura tímida, nos da la idea perfecta de la grandeza de la soledad, nos transporta, como el canto de la rana, a regiones extrañas y solitarias, nos hace saborear algo tan apacible y tan dulce como un amor puro (Caicedo Rojas, J.: “El Tiple”, Bibliografía Colombiana. 2ª parte, pág. 163).*

*El tiple perfeccionado se construye con maderas finas; el mástil ocupa más de la mitad de su extensión, y en él están incrustados los trastes, cuyo número es variable. Antes llevaba cuatro cuerdas templadas como las cuatro primeras de la guitarra; mí, si, sol, re. Hoy se han agregado otras cuerdas unísonas: unas entorchadas en octava baja y otras requintas en octava superior. Las cuerdas que en lo antiguo eran de intestino de rumiantes, son hoy metálicas.*

*Al són del tiple bailaban los colonos en las primeras horas de la noche el **torbellino** y el **bambuco**. La música del torbellino, que siempre ha primado en el interior de la República, es aire de tres movimientos rápidos, y cada uno de los tres tiempos consta de dos notas de igual valor, siendo cada uno acorde completo de octava, ya en la tónica, ya en la cuarta, alternando con la quinta. Los tonos más comunes, siempre en el modo mayor, son do, re, sol, lá”.*

A la vez, Enrique Naranjo Martínez, en “Puntadas de la Historia<sup>348</sup>” dice:

---

<sup>348</sup> Naranjo Martínez, E.: “Puntadas Históricas”. Bogotá, Ed. A.B.C., 1940. (270 págs.)

*“que lo vio bailar en el Cauca a los negros esclavos y que le resulta exactamente igual al que pinta Mr. Marian Cooper en un estudio sobre el Sudán inglés”*

Y, en “*A Contratiempo*<sup>349</sup>”, lo siguiente:

*“Siempre he creído que el Bambuco pasó del Cauca al Tolima; de allá al Cundinamarca, y de Cundinamarca al Sur de Santander. Algo se baila en Antioquía, región vecina del Cauca, mas es desconocido en la Costa del Atlántico, y su ritmo musical no produce allá ningún efecto en las masas. (Popayán, 1940)”*

Pienso que *Isaacs* se equivocó al afirmar el origen del *Bambuco* y, los que copiaron la afirmación de éste, no tienen valor como historiadores musicales o folklóricos propiamente dichos porque, hasta el propio maestro *Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971)*, uno de los más grandes *Compositores* y *Pedagogos* que ha dado Colombia, creador y fundador del *Conservatorio* y la *Orquesta Sinfónica Nacional* que durante su carrera como compositor, produjo un extenso listado de obras que incluye once sinfonías, veinte trozos sinfónicos variados, diez cuartetos para cuerdas, y siete sonatas para violín, etc., y su influencia de sobre los estamentos musicales académicos en la primera mitad del siglo XX fue considerable, participó de la idea de *Isaacs*. Esto se ve en el artículo “*Nuestra música y nuestros críticos*” del 8 de enero, escrito en el periódico “*Nuevo Tiempo*” de 1906.

En cuanto a que el *Bambuco* se remonta a los tiempos de la *Independencia*, y es mucho más probable el pensamiento de *Jorge Añez*, no porque diga que el tiple y el *Bambuco* van unidos de la mano, sino por el descubrimiento realizado por éste en un artículo aparecido el 11 de febrero de 1938 en “*Diario de Centroamérica*<sup>350</sup>”, que fue el “*órgano oficial del Gobierno de la República de Guatemala*” que dice así:

*“En 1837, época del Jefe de Estado doctor Gálvez, vino a Guatemala un pequeño grupo de cantantes bogotanos, los cuales dieron funciones en un teatro provisional. Fue entonces cuando oyéronse en esta capital, por primera vez, los*

---

<sup>349</sup> Miñana Blasco, C.: “*Por los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*”, en “*A Contratiempo*”, Núm. 9, 1984. Pág. 6.

<sup>350</sup> Añez, J.: “*Canciones y Recuerdos*”, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951. 485 páginas.

*famosos bambucos. Los colombianos cantaban y bailaban. Ellos dieron a conocer aquí el baile torbellino”.*

Para terminar este breve resumen de todo lo dicho hasta ahora sobre la *Historia, Origen y Evolución del Bambuco*, tenemos un documento de *José Caicedo Rojas*, donde en sus “*Apuntes de Ranchería*<sup>351</sup>”, al hablar de “*el tiple*” da datos muy exactos sobre la antigüedad del *Bambuco*, de su influencia claramente española y, por más que su libro, de 1884, recoja datos de memoria que, aun no siendo casi exactos, son verídicos, nos remontan al año 1840.

*“Al día siguiente me dijo uno de mis camaradas, cuando recordábamos el agradable concierto nocturno: «Aquí tienes un buen tema para un artículo de costumbres de los que escribes». En efecto, me pareció buena la idea; pero ¿qué podía yo escribir en un cuartel con honores de casa particular, o, más bien, en una casa con deshombres de cuartel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?» Sin embargo, comencé a ponerlo por obra, y mientras el dueño de casa estaba en su almacén, ocupé las piezas que él habitaba, donde tenía su escritorio y buena librería, y con una confianza enteramente militar, me puse a escribir este artículo titulado El Tiple, a que no pude dar fin sino a mi regreso a Bogotá. Decía así poco más o menos:*

*«Cuál fuese la música primitiva escosa difícil de averiguar. En lo que no cabe duda es en que primero se conoció la vocal que la instrumental, por aquella propensión innata, digámoslo así, del hombre a hacer uso de la laringe para producir sonidos inarticulados. Sin duda con tal objeto se le dotó de ese órgano de una sola flauta; y notemos de paso que ésta es una de las grandes diferencias entre el hombre y los cuadrúpedos, aunque sí tiene de común con las aves lo que se llama canto, o modulación de la voz. Convengamos en que la música, como la palabra, son un privilegio de la especie humana que la separa de los demás seres animados por un abismo insondable, que en vano se esfuerzan por llenar los amigos de novedades absurdas y de sistemas ridículos.*

*«Esos primeros cantos debieron ser algo como los recitados de nuestras óperas, o como el canto llano, llamado gregoriano, que, como todo el mundo sabe, no están sujetos a medida ni ritmo determinado.*

---

<sup>351</sup> Caicedo Rojas, J.: “*Apuntes de Ranchería y Otros Escritos Escogidos*”, Imprenta Nacional, Publicaciones del ministerio de Educación de Colombia, 1945. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá (Colombia). Páginas 107-109.



*«Pero lo cierto es que la música existe desde la más remota antigüedad. Desde los tiempos fabulosos hallamos entre los hombres este elemento de vida, y no es preciso citar a Orfeo, ni a Tracio, ni a Tubal, ni a Pan con su flauta, o capador. Todos los pueblos, aun los más bárbaros e incultos, han tenido su canto y sus instrumentos peculiares, que han inventado, cada uno según su carácter, muchos de los cuales han quedado sin perfeccionarse. Los israelitas tenían ya el arpa; los egipcios la flauta; los griegos el cistro; los romanos, la cítara y el heptacorde; los chinos, hindúes, turcos, mejicanos, etc., tenían sus instrumentos propios; los gallegos y escoceses, la gaita; los muisecas, el fotuto; y así los demás. Muchos de estos instrumentos, típicamente nacionales, como el arpa y la guitarra, se han generalizado con el tiempo en otros países.*

*«Pero para un simple artículo de periódico hemos tomado el asunto, como suele decirse, desde los huevos de Leda, cosa que no le gustaba al viejo Horacio. Vengamos, pues, a nuestra América: aquí, y particularmente en la Nueva Granada, tenemos el tiple y la bandola, que son una degeneración de la vihuela española, importada en estas regiones por los conquistadores, entre los cuales no dejarla de haber algunos barberos, contrabandistas y demás gente del bronce, de aquella que en las calles de Málaga, Cádiz o Sevilla se solaza con su bandurria, sus castañuelas y panderos.*

*«El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente que nuestras danzas populares no son sino una parodia medio salvaje de aquéllos. Comparemos nuestro bambuco, nuestro torbellino, nuestra caña, con el fandango, los boleros, la jota aragonesa y otros, y hallare más muchos puntos de semejanza entre ellos: elegantes y poéticos éstos, groseros y prosaicos aquéllos; pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco. ¿Qué es, en efecto, el bolero español sino el baile de una o dos parejas, que al són de una ronca guitarra y al compás de un pandero, mueven el cuerpo con elegancia y gracia y ejecutan pasos verdaderamente airosos y pintorescos? Y ¿qué les falta a nuestro bambuco o torbellino -que bien merece éste tal nombre para imitar grotescamente aquel baile?*

*«Una o dos parejas salen a bailar en medio de un corro de candidatos terpsicorianos: un alegre tiple suple la guitarra; un pandero suele acompañarle; el canto afinado y acompasado de los mismos músicos tiene todos los caracteres de las alegres seguidillas y de las picantes malagueñas; y en fin, para que nada falte a la semejanza de esta caricatura, el alfandoque o chuchas con su ruido áspero y seco, hacen las veces de las castañuelas, que en vano intentarían manejar nuestras ninfas campestres, para las cuales el arte de la crotalogía es enteramente desconocido. Ni podrían ellas atender al redoble y*

*repiqueteo de las castañuelas, siéndoles forzoso emplear ambas manos en arremangar las largas enaguas, inconveniente que no tiene el corto zagalejo de las manolas y bailarinas de teatro. Hasta el zapateado que hacen con las quimbas nuestros calentanos, tiene no sé qué olorcillo a jota aragonesa, o al zapateado español. La diferencia, pues, que hay entre unos y otros bailes está en el modo y no en la cosa”.*

Para finalizar, hay que decir que desde el año de la *Independencia* en 1810 a 1840, año al que nos podemos remontar con los escritos de *José Caicedo Rojas*, hay tan poco espacio de tiempo para crecer, desarrollarse y hacerse famoso un aire musical, que lógicamente, como nos ha dicho *Jorge Añez*, el *Bambuco*, ha de venir de mucho tiempo atrás. Así que esta es la más aceptable de las deducciones a las que llegamos de la *Historia, Origen y Evolución del Bambuco*, a pesar de la presencia de nombres aristocráticos y de músicos importantísimos en la prehistoria del citado ritmo que se ha convertido como la *Danza Tradicional de Colombia* con el paso de los años.



Fig. 9.

Miñana Blasco, C.: “*Por los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*”, en “*A Contratiempo*”, Núm. 9, 1984. Pág. 6.  
Biblioteca «Luis Ángel Arango» del Banco de la República de Colombia en la ciudad de Bogotá (Colombia).

A partir de aquí y siguiendo analizando un poco la *Historia del Bambuco*, también hay que preguntarse, ¿cuál fue el primer *Bambuco* que se ha grabado en la historia?, dentro de los más representativos, ¿Hubo alguno en particular que pueda llamarse “*el primer*

*Bambuco grabado en el mundo*”? bien, para responder a estas cuestiones hay que remontarnos a la composición musical del *Maestro Emilio Murillo* en letra de *Diego Uribe* del *Bambuco “Van Cantando por la Sierra*<sup>352</sup>”. Éste dice lo siguiente:

### ***Van cantando por la sierra***<sup>353</sup>

*Van cantando por la sierra  
con honda melancolía  
unos cantos de mi tierra  
cuando va muriendo el día.*

*Tiñe el azul horizonte  
una luminosa franja  
que da a los cielos y al monte  
suave color de naranja:*

*canta el ave enamorada  
en el ramaje sombrío  
y murmura en la hondonada  
su extraño lenguaje el río.*

*Se escucha el suave concierto  
de hojarascas y bejucos  
mientras que se lleva el viento  
el eco de mis bambucos.*

---

<sup>352</sup> Rico Salazar, J.: “*Las Canciones más Bellas de Colombia armonizadas para tiple y guitarra*”. 300 canciones. Centro de Estudios Musicales. Bogotá Colombia, 1988. Pág. 142. A la vez, hemos de agradecer a *María Isabel Duarte Gandica*, Coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental, Biblioteca, Universidad EAFIT, Medellín (Colombia), el habernos facilitado el manuscrito de la partitura.

<sup>353</sup> Del LP «*Ausencia y Otras Viejas Canciones De Amor*». “Van Cantando Por La Sierra” (Bambuco) Daniel Uribe. Dueto Antifaz -María del Carmen Garavito (Tiple) - Eduardo Osorio (Guitarra). Sonolux LP 12 – 479 / IES 13-129.  
ANEXO III. PISTA N° 4.

El año de la composición del citado Bambuco “*Van Cantando por la Sierra*”, según *Jorge Añez* se sitúa en 1890, aunque *Roberto Zuluaga y Gutiérrez*, *Heriberto Zapata Cuéncar* lo sitúan en un campamento de la “*Guerra de los Mil días*”. Éstos aseguran que

*“el poeta Diego Uribe escribió los versos en un descanso de la campaña, inspirándose en el paisaje santandereano pocas horas antes de un cruento combate político<sup>354</sup>”*

dicen, además

*“que unos años después, el Maestro Emilio Murillo, amigo íntimo de Uribe, tomó esos versos y les puso música con la cual ha pasado a la historia el celebrado Bambuco<sup>355</sup>”.*

Otras publicaciones llevan el nacimiento del citado Bambuco hasta los días de la campaña libertadora, pero hasta llegar a asegurar que era una de las canciones que cantaban los soldados de Bolívar y de Santander, es muy difícil ya que estas canciones, hoy están casi olvidadas.

Lo que sí está comprobado es que “*Van Cantando por la Sierra*” fue uno de los grandes éxitos de *Ferruccio Benincore* cuando, con la compañía de zarzuela de “*Del Diestro*” en donde actuaba como director musical y orquestador, el músico colombiano *Martín Alberto Rueda*, trabajó en una temporada de casi un año de duración en el teatro *Sucre de Quito*.

“(…)

-¿Qué repertorio representaba la Compañía Nacional?

*-Las obras que más gustaron fueron Tierra baja, de Ángel Guimerá, Juan José, de Joaquín Dicenta, La Malquerida, de Jacinto Benavente, y otras del género dramático. En el cómico, El señor cura, Los hijos artificiales, La frescura de la fuente, donde sobresalieron el actor nacional Rodríguez Jaramillo, Ferruccio Benincore, Carthy y*

---

<sup>354</sup> Deas, M.: “Reflexiones sobre la Guerra de los Mil días” en “*Revista Credencial de Historia*”, Bogotá, Colombia. Enero 2000. Núm. 121.

<sup>355</sup> Ibid.

además las actrices María Antonia Giot, Mercedes Cubillos, Aura Cubillos, Lucrecia Rodríguez, muy buena trágica. También la Compañía Nacional representó zarzuelas: Los gorriones, El rey que rabió y otras. (...) <sup>356</sup>”

Por último, hay un documento muy interesante del compositor *Nicasio Safadi* donde en una carta escrita entre el citado compositor y el musicólogo *Hernán Restrepo Duque*, el Maestro le dice al Musicólogo, que fue él quien grabó el *Bambuco* mencionado anteriormente junto con el coronel *Francisco Galindo* y, que éste es el autor del propio tema que ellos interpretaron adaptándolo a ritmo de *Habanera*.

En 1915, *Safadi* graba sus primeras composiciones junto con *Galindo* en el sello discográfico VICTOR, con quien popularizó, entre otros, el *Pasillo* “*Eso sí amigo*”. Francisco Galindo no aparece en ninguna de las Historias de la Música que se han consultado, aunque se sabe de él que sobre 1954 vivía en Ecuador. Los catálogos del sello discográfico VICTOR ratifican lo que asegura *Safadi*. Efectivamente, en el disco 77500, grabado en 1915, contiene “*Va cantando por la Sierra*” y la canción ecuatoriana “*San Juanito*”. Galindo figura como compositor de la primera, pero el ritmo es, según el catálogo de “*Pasillo*”, no de “*Habanera*”, como aseguraba anteriormente el músico.

El mismo catálogo da una referencia de este *Bambuco* interpretada por un dúo de violín y piano, *Santé la Priore* (VICTOR 69910), atribuyéndolo a un tal *Gigante*. *Jorge Añez* cita uno más en donde este *Bambuco* está transformado en *Yaraví*. Se le acredita a *José María Paz* y está interpretado por un dúo de violines con acompañamiento de piano. Al respaldo hay otro *Bambuco*, “*No quisiera adorarte*”, con letra de *Julio Chávez* y música de un autor desconocido, bambuco éste que fue llevado a tierras ecuatorianas en las voces de *Benincore* y compañeras. Este otro es del sello discográfico COLUMBIA. Muy posterior es el de VICTOR 78844 por la *Orquesta Internacional*, donde ya figura *Murillo* como autor.

En resumen, puede decirse que este *Bambuco* es uno de los más antiguos grabados que existen actualmente. Ecuador se lo apropió y ha llegado hasta el punto de quererlo y

---

<sup>356</sup> Salcedo Silva, H.: “Entrevista con Gonzalo Acevedo” en “*Crónicas del Cine Colombiano 1897–1950*”, Carlos Valencia Editores. 1981.

mirarlo como composición propia después de muchos años. Como hemos visto se lleva grabando dicho *Bambuco* desde ca. 1915 por *Safadi y Galindo*, por la *Orquesta Internacional*, etc., e indica esto que era una de las piezas favoritas de los aficionados de la capital colombiana en los años 20, pues sobre esta base se seleccionaba el repertorio del sello discográfico VICTOR.

La melodía y los versos evocan viejos caminos polvorientos por donde hace años caminaron, cansadas y tristes las tropas que hicieron esas tremendas guerras civiles del siglo XIX, y no falta en el repertorio de ningún cantor que se respete, ya que es folklore, auténtico folklore y, junto con el *Bambuco* “*Hágame un Tiple Maestro*”, con el cual comenzábamos este capítulo, es una de las obras capitales del cancionero popular colombiano.

## 5.2. El Pasillo: «No me Digas que No<sup>357</sup>»

**PASILLO:** *No me digas que no*<sup>358</sup>

**Autor:** *Gonzalo Vergara (GOVER)*

**Compositor:** *Evelio Moncada*

*No me digas que no  
cuando te pida un beso  
no me digas que sí  
pues matas la ilusión.  
Mas cuando tú consientas  
que mis labios te besen  
cierra tus lindos ojos  
en un sueño de amor. (bis)*

*Cierra tus lindos ojos  
¡Oh! Dulce amada mía  
y cuando estés soñando  
soñando estaré yo.  
Que unidos nuestros labios  
conjugan en un beso  
el verbo más sublime  
¡El verbo del amor! (bis)*

---

<sup>357</sup> Pareja Castro, A.: “*Cancionero Mayor del Quindío*” en dos tomos. Editado por el Comité Departamental de Cafeteros del Quindío, 1995. ISBN: 958-33-0278-3. Imprime FUDEGRAF LTDA. Armenia, Quindío. Tomo I. Pág. 357.

<sup>358</sup> Del disco “*Adiós Evelio Moncada. Hugo y Héctor interpretan a su hermano*”. Pista Núm. 3, Cara B del disco. Fonografías El Quindío – Lotería del Quindío 1001, Colombia. Formato: L. P. Núm. 10001 – A; Signatura: Armenia-Dúo-00047; Armenia-Dúo-00049; Quimbaya-Dúo-00012-A; Sevilla-Dúo-00028.

El *Pasillo*, como un gran porcentaje de la música nacional colombiana, se forma dentro de un proceso histórico de mestizaje musical en torno a los patrones adoptados por la cultura colonial. Tal proceso se venía gestando desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando las clases favorecidas de las principales ciudades colombianas intentaban perfeccionar un perfil musical que identificara a la propia nación. Debido a la influencia del modelo social de las naciones europeas, y a la actividad musical intensa en los hogares, la élite colombiana dio importancia a la pieza de salón como el género musical por excelencia, desconociendo la larga tradición académica europea. Esta música se escribía con fines de entretenimiento, generalmente para piano en recintos caseros donde *“la danza, los tragos y las charlas eran el núcleo de la vida social citadina<sup>359</sup>”*. El repertorio de salón consistía

*“en piezas sencillas y breves, destinadas al agrado del público y al reciente aficionado. Los títulos eran de carácter descriptivo haciendo alusión a zonas geográficas, estados anímicos, nombres de personajes y oficios de estos. La sociedad de la época revelaba favoritismo por la contradanza y el vals, influyendo a compositores colombianos para satisfacer los gustos populares<sup>360</sup>”*

Las formas más divulgadas eran las binarias y las de múltiples secciones repetidas como el vals: una pieza claramente seccionada con contrastes armónicos claros entre una sección y otra, desarrollada en un tempo de 3/4, usualmente para piano o «ensembles» de música de cámara. Consecuentemente, el pasillo aparece como una pieza de salón, heredando directamente rasgos melódicos, armónicos y rítmicos del vals europeo en el surgimiento de una estética y un repertorio nacional.

El nacimiento de este repertorio tuvo un proceso accidentado dado que la cultura musical del siglo XIX surgía con muchas dificultades. El gremio intelectual colombiano influenciado por las ideas liberales y románticas promovió la exploración de una estética musical propia sin afán por descubrir nuevas opciones melódicas, armónicas, rítmicas o tímbricas. El *Pasillo* ocupaba un lugar destacado en esta nueva estética, pero era necesario

---

<sup>359</sup> Duque, E. A.: *“La Cultura Musical en Colombia, siglos XIX y XX”* en «Gran Enciclopedia de Colombia», Vol. 6. Arte, Círculo de Lectores, Bogotá (Colombia), 1993, Pág. 223.

<sup>360</sup> Duque, E. A.: *“La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)”*. Fundación de Música, Bogotá (Colombia), 1998, Pág. 15-16.



representar más efectivamente la identidad nacional mediante un género puramente colombiano<sup>361</sup>. El *Bambuco*, posteriormente, asumiría dicho papel.

Con el discurso nacionalista y la necesidad de difundir el repertorio, se dio la necesidad de publicar partituras de música colombiana. El «*Neogranadino*<sup>362</sup>» y los periódicos de la época fueron los medios adecuados para este propósito. Para finales del siglo XIX se imprimen pasillos y danzas. El concepto de «*tandas de pasillo*» aparece como imitación al vals vienés, el cual, consistía en «*crear pasillos de cuatro o más partes con una coda en tiempos binarios*<sup>363</sup>», ejemplos que perseveran dentro del repertorio estándar son algunas piezas de *Luis Uribe, Carlos Vieco, Pedro Morales, Emilio Murillo*, entre otros. Aunque el compositor principal de esta «*Nueva Estética Nacional*» por sus aportes pioneros a la constitución definitiva de las danzas nacionales y sus formatos instrumentales tradicionales fue *Pedro Morales Pino*.

En el caso del *Pasillo*, Pedro Morales Pino, fue, según nos explica el *Profesor de Cuerdas Típicas de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia) Diego Sánchez*,

“*el encargado de estructurarlo con las tres secciones con las que hoy se conocen introduciendo la forma ternaria con trío al estilo del minueto clásico con trío empleado en la música de cámara y sinfónica. Esta es la forma que heredarían y cultivarían varias generaciones de compositores colombianos, hasta el punto de que la gran mayoría de los Pasillos escritos en el siglo XIX recurren a ésta*<sup>364</sup>”.

El profesor Sánchez nos sigue diciendo que “*Morales Pino contribuye con relevantes aportes en los formatos instrumentales tradicionales, esto es, el perfeccionamiento de la Bandola y la inclusión del Tiple en el repertorio de salón*<sup>365</sup>” y continúa diciendo que “*la*

---

<sup>361</sup> Duque, Ellie Anne: “*La Cultura Musical en Colombia, siglos XIX y XX*” en «Gran Enciclopedia de Colombia», Vol. 6. Arte, Círculo de Lectores, Bogotá (Colombia), 1993, Pág. 221

<sup>362</sup> Duque, Ellie Anne: “*La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)*”. Fundación de Música, Bogotá (Colombia), 1998, Pág. 15-16.

<sup>363</sup> Bermúdez, E.: “*Historia de la Música en Santafé y Bogotá de 1538-1938*”, Fundación Música, Bogotá (Colombia), 2000, Pág. 127.

<sup>364</sup> De la entrevista realizada en Pereira (Colombia) al Profesor Diego Sánchez.

<sup>365</sup> Ibid.

*Bandola constaba de cinco órdenes afinados por quintas [G, D, A, E, B] y su forma física cambiaba según la región colombiana<sup>366</sup>*.

Hacia 1895, Morales Pino, “*le agregó un sexto orden y estandarizó la particular forma de pera que actualmente se conserva<sup>367</sup>*”. Además, este instrumento empezó a adquirir gran relevancia dentro del repertorio de salón, ya fuera acompañado por piano o guitarra, pues el Tiple aún se asociaba con las clases campesinas. Posteriormente, Pedro Morales decidió involucrar al Tiple en la ejecución de la música nacional al crear «*La Lira Colombiana*», la cual, fue la primera orquesta estable de *Música Nacional Andina* y el referente de la época para interpretar la naciente estética nacional colombiana.

Pedro Morales “*fue un líder natural de una generación de músicos que forjaron un perfil cultural nacional, generación que creó un repertorio y fue de las pioneras en entrar al mercado discográfico<sup>368</sup>*”. Hubo nombres destacados en esta generación como son: Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Fulgencio García y Jorge Añes, entre otros. «*La Lira Colombiana*» fue, bajo la dirección de Morales Pino, “*la orquesta pionera en salir de Colombia en busca de una internacionalización de la música nacional colombiana<sup>369</sup>*”.

Estudiar el Pasillo tanto desde los aspectos técnicos de su estructuración como género, como de su relevancia social, contribuye con la comprensión de la capilaridad cultural, condescendiente cuando se trata de la tensión entre lo propio y lo ajeno. “*Las raíces del Pasillo son puramente europeas. Sus aires junto con los de las Danzas, Contradanzas, Cuadrillas y Valses, fueron introducidos en Colombia posteriormente de la Colonia para convertirse, después de conseguida la Independencia, en la música característica de la vida republicana colombiana<sup>370</sup>*”.

Tanto el *Pasillo* como las otras danzas que acabamos de mencionar, fue acogido en los salones de las casas neogranadinas con entusiasmo. “*Hubo varios compositores*

---

<sup>366</sup> De la entrevista realizada en Pereira (Colombia) al Profesor Diego Sánchez.

<sup>367</sup> Marulanda, O.: “*Ávaro Romero: Una partitura sin fin*”, FUNMUSICA, Ginebra [Valle del Cauca] (Colombia), 1993, Pág. 98

<sup>368</sup> Duque, E. A.: “*Luis A. Calvo. Obras para piano*”, Banco de la República, Bogotá (Colombia), 1995, Pág. 3.

<sup>369</sup> Bermúdez, E.: “*Historia de la Música en Santafé y Bogotá de 1538-1938*”, Fundación Música, Bogotá (Colombia), 2000, Pág. 110.

<sup>370</sup> Chaves de Tobar, M.: Procesos de folklorización en Colombia: Orígenes Históricos y elementos unificadores de las culturas. Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003), pág. 653-678

*dedicados a crear esta música y su instrumentación se hacía con base en las cuerdas: guitarras, bandolas, liras o arpas y violines, más las flautas, el piano y el bajo*<sup>371</sup>”. Muchas veces se transcribía o se componía para piano específicamente con el fin de facilitar su ejecución en bailes reuniones y tertulias parroquiales. Ejemplo de ello lo tenemos en la partitura “*El Cucarrón*<sup>372</sup>”, Pasillo escrito para piano por el Maestro colombiano Luis Uribe Bueno<sup>373</sup> (Salazar de las Palmas «Norte de Santander», 1916 – Medellín, 2000).

El *Pasillo* era realmente un baile de salón, aun cuando existieron modalidades populares que se bailaban como vals rápido, en parejas, tomados de los brazos, con actitud de pretensión y elegancia sin que su coreografía se pueda considerar como cosa determinada y junto al *Bambuco*, ocupa un sitio preferencial entre los aires del altiplano.

*“Se llamó por eso valse del país, valse apresurado, valse redondo bogotano, capuclinada, estrós y varsoviana. Este fenómeno de la nacionalización del valse no es privativo de Colombia. Pasillos hay en Costa Rica y Ecuador. En el Perú el valse criollo, en la Argentina el vals encadenado. Pero el Pasillo colombiano, hermano del Bambuco, es único en el mundo*<sup>374</sup>”.

El Pasillo lento ecuatoriano, como bien nos indica el Profesor López Castillo, con su cadencia triste, “*no tiene el arranque vital de un pasillazo colombiano, cuyos primeros compases arrolladores invitan por sí solos a sacar pareja*<sup>375</sup>”. Buen ejemplo de este tipo de ritmo lo tenemos en el Pasillo Fiestero Instrumental “*Cafetos y Platanales*<sup>376</sup>” del Maestro colombiano *Luis Ángel Ramírez Alzate* (Armenia).

Su ritmo “*se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta acentuada. Admite gran variedad de ritmos*

---

<sup>371</sup> Chaves de Tobar, M.: Procesos de folklorización en Colombia: Orígenes Históricos y elementos unificadores de las culturas. Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003), pág. 653-678

<sup>372</sup> Grabación e Interpretación de la partitura por Javier Miranda Medina.  
ANEXO III. PISTA N° 6.

<sup>373</sup> Partitura obtenida en la Sala de Patrimonio Documental, Biblioteca, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

<sup>374</sup> Escobar, L. A.: “*La Música en Cartagena de Indias*”. Intergráficas, Bogotá (Colombia). 1985

<sup>375</sup> De la entrevista realizada al Profesor de Clarinete de la Banda Departamental del Quindío (Armenia), [Colombia] Gerardo López Castillo en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío, Armenia (Colombia).

<sup>376</sup> Audio de la Partitura “*Cafetos y Platanales*” obtenida de la Grabación en CD de la Banda de Música Departamental del Quindío, Director Edgar Gallego, “*Quindío en Concierto*”, en el sello discográfico GOBERNACION DEL QUINDIO – RIVERA RECORDS, Armenia, Quindío, Colombia. Propiedad del Profesor de Clarinete de la Banda Departamental del Quindío, Gerardo López Castillo.

ANEXO III. PISTA N° 7.

y es, por lo general, el género más gustado de los trovadores populares. El metro en el Pasillo tradicional colombiano es 3/4; tiene Forma Tripartita [ABCABC] o Forma Rondó [ABACA], en la mayoría de los casos cada parte es de 16 compases, aunque hay excepciones<sup>377</sup>” y lo podemos encontrar en 4/4 como en la partitura de “Armenia” del Maestro alcalaíno Juan Amador Jiménez o en algunas partituras de similar estructura en el compositor colombiano Luis Uribe Bueno.

Entre estos compositores encontramos a: Julio Quevedo (1829-1896), compositor de obras para orquesta, banda y piano solo. Manuel García Párraga (1826-1895), José María Ponce de León (1846-1882) quien fue el primer compositor en llevar a cabo su formación académica en el exterior, y poetas como Julio Flórez (1868 – 1923), Rafael Pombo (1833 – 1912) o Guillermo Valencia (1873 – 1943), entre otros.

El *Pasillo Colombiano* de la *Región Andina* se desarrolló a partir de la difusión de los vales europeos y nacionales en Santafé de Bogotá. Éste es un ritmo alegre, fiestero y rápido que bailan los montañeros de la Zona Andina Colombiana. Se puede afirmar que en el Departamento de Caldas, Quindío y Antioquia hay veredas donde permanece presente en sus festividades tanto familiares como en el encuentro de compadres o amigos, matrimonio, bailes de garrote, etc. Como hemos apuntado anteriormente, es una especie de vals acelerado, rápido, de pareja cogida y a veces suelta. Tiene figuras de coqueteo, negativas, acercamientos, arrastrada del ala (conquista del gallo a la gallina); se le puede decir baile recreativo, remontándonos al año 1870.

---

<sup>377</sup> Montalvo López F. L. y Pérez Sandoval J. A.: “*Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*” [Sic] Editorial, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores SA, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2006, pág. 13-17.

La coreografía del Pasillo Fiestero<sup>378</sup> es la siguiente:

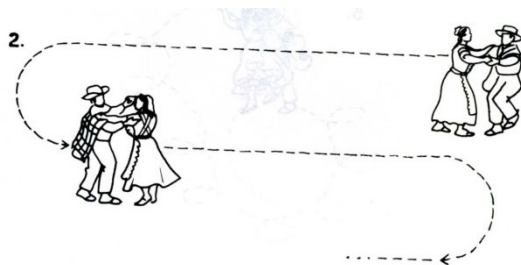


Fig. 10.

El hombre aparece por el lateral derecho y la mujer por el lateral izquierdo. Él invitándola, mientras ella gira sobre sí misma por izquierda por derecha, luego la rodea.....y juntan codos derechos para seguir girando

Fig. 11.

Se encuentran; ella coloca su mano izquierda sobre el hombro derecho del hombre y él la mano derecha sobre el hombro izquierdo de ella, se toman de la otra mano. Recorren el escenario horizontalmente ida y vuelta, por siete veces, la mujer va de espaldas, el hombre la lleva.



<sup>378</sup> De la *Transcripción Planimétrica del Pasillo Fiestero* de Fredy Cuesta Bejarano: “Manual de Danzas Folclóricas de la Zona Andina Colombiana”, 6ª edición. Comité de Investigación Folclórica de la Junta Nacional de Folclor: María Cortés de Piñeros y Clemencia Franco de Novoa. Dirección Musical: Gustavo Lara Paz, Talea Estudio Ltda. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia. Impresión: Ideas Tipográficas, Bogotá, Colombia, 2012. Número de ISBN: 33-2299-7. Pág. 348-357.

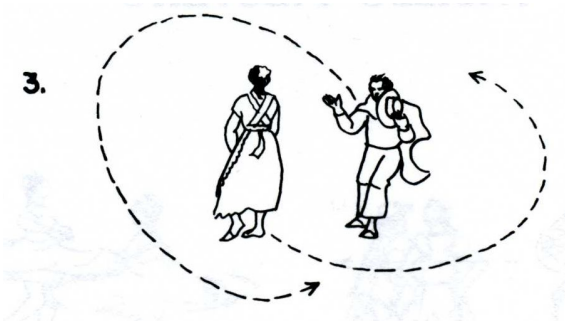


Fig. 12

Ella rechaza al hombre; se separan; él la persigue; se desplazan en círculo. La mujer avanza, de espaldas, demarcando el círculo.

Fig. 13

Se agarran y valsean, en el puesto, por izquierda, por derecha.

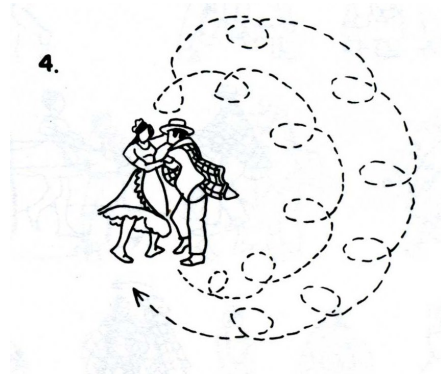


Fig. 14

Valsean abrazados en círculo, en dirección contraria a las manecillas del reloj.

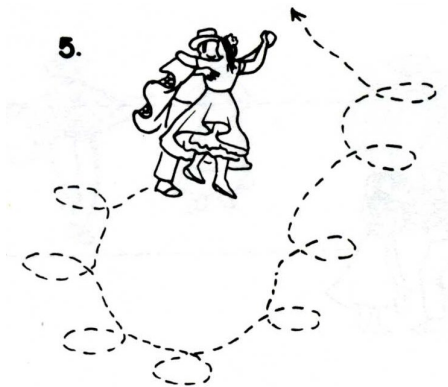
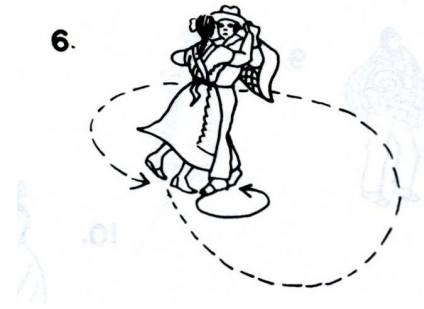


Fig. 15

En el centro del escenario, el hombre gira sobre sí mismo, por la izquierda, llevando la mujer a su alrededor (4 giros).

6.



7.



Fig. 16

Se sueltan; nuevamente persigue a la mujer un cuarto de círculo en dirección contraria a las manecillas del reloj.

Fig. 17

La alcanza, recorres otro cuarto del círculo, abrazados.

8.



Fig. 18

Se sueltan y el hombre coquetea alrededor de ella.

9.



Fig. 19

El hombre permanece en su puesto, toma a la mujer como para valsear, la va pasando a su lado izquierdo y derecho, alternadamente. En el último pase los dos rematan por fuera y se vuelven a agarrar para valsear.

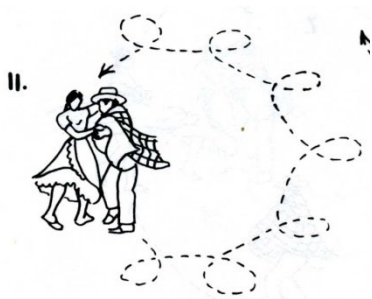


Fig. 21

Tomados de las manos (izquierda con izquierda y derecha con derecha), la mujer gira alrededor del hombre y al volver al frente de él, remata y se separan.

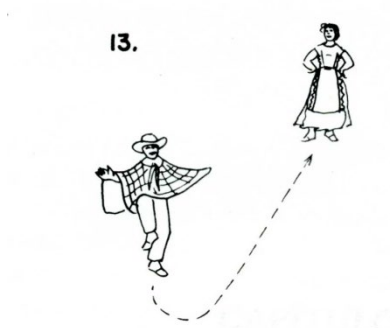


Fig. 20

Valsean común y corriente en dirección contraria a las manecillas del reloj.

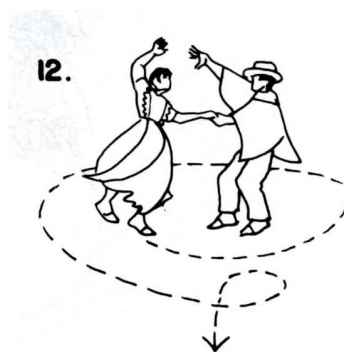


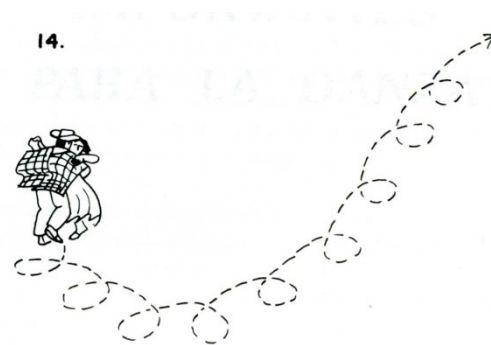
Fig. 22

Ella permanece hacia el fondo del escenario y él al frente un poco al lado derecho del escenario como celebrando que ya conquistó a la mujer; luego se acerca a ella y realizan, nuevamente, la figura número 10.



Fig. 23

Finalmente, valsean en círculo en contra de las manecillas del reloj. Según la música rematan y continúan el valseo hasta finalizar.



Una vez visto la coreografía del Pasillo Fiestero veamos cuál es el vestuario para la ejecución de este adecuado a cada región. En concreto, el traje de la “Chapolera” de Caldas, Risaralda y Quindío, es el siguiente:

La Chapolera del Viejo Caldas usaba vestido de dos piezas: falda y blusa estampada o combinado, es decir, de falda estampada y blusa blanca, por ejemplo. Su estilo era bien peculiar, se lo imponía su trabajo como cogedora de café.

Las blusas eran bien encotadas y cubiertas para evitar la molestia de los mosquitos y bichos que se levantaban en las plantaciones. [La saya se confeccionaba en percal o zaraza estampada con arandela en el remate del ruedo.] Era de Alamilla y puños adornados de boleros repisados con vivos de cinta o sesgo; el cuello alto y las mangas largas para proteger sus brazos cuan éstos penetraban el corazón de los arbustos cafeteros en busca de los apetecidos granos.

La forma de la blusa era muy representativa del estilo de 1870, año en que florecieron las primeras plantaciones de café en las tierras aldeañas a los límites de las viejas provincias de Cauca y Antioquia. Llevaba delantal sobre el que descansaba un canasto de bejuco de forma característica, en el que habría de depositar las rojas cerezas picadas una a una.

Usaba pañuelo amarrado en la nuca que dejaba caer sobre su espalda. Se asomaban las trenzas rematadas con moños y sus cadongas de oro. Cargaba sombrero de caña con

barbuquejo para adornarse después de cada jornada. En realidad, la Chapoleras se quitan el sombrero cuando están trabajando. No sólo se les enredaba, sino que se necesitaban poco... en el cafetal había siempre la amable sombra de guamos y pisquines. Calzaban alpargatas anudadas con reata o cordones.

El Campesino del *Viejo Caldas* usaba el traje de Arriero, donde luce pantalón de fondo entero generalmente caqui y camisa de cuadros o franela de fondo entero, el tapapinche (delantal de lienzo), la correa, la pañoleta, generalmente rabó'e gallo rojas o estampada, el machete, el poncho, el carriel y el sombrero aguadeño; traje que usa generalmente para el diario.

Hasta aquí la coreografía y la vestimenta para la ejecución del Pasillo.

La estructuración y consolidación del *Pasillo* se da a finales del siglo XIX gracias al aporte de *Pedro Morales Pino*<sup>379</sup> (1863-1926) como se ha dicho anteriormente, persona que le dio forma al *Pasillo*, al *Bambuco*, a la *Danza* y la *Guabina*; es el padre de la *Música Andina Colombiana*. Su aporte fue decisivo en la constitución de la música Andina tanto en su estructura como en su formato.

Algunas de las contribuciones más importantes del Maestro Morales Pino al Pasillo colombiano fue definirlo en una estructura de tres secciones (conocida hoy en día), realiza una reestructuración en la Bandola Andina Colombiana<sup>380</sup> (tanto en su forma, modificando

---

<sup>379</sup> *Pedro Morales Pino*, músico vallecaucano (Cartago, febrero 22 de 1863 - Bogotá, marzo 4 de 1926). Hijo de José Morales y Bárbara Pino, el maestro Pedro Morales Pino viajó por primera vez a Bogotá en 1877. Según José Ignacio Perdomo Escobar, era tan notable músico como pintor [...] Estudió en Bogotá en la Academia Nacional de Música con don Julio Quevedo. Después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola, para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir todos los sentimientos y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada de un arte verdadero. En 1897 organizó la Lira Colombiana, agrupación que llegó a contar con 16 integrantes y de la cual era director y primera bandola.

“*Historia de la Música en Colombia*”. Editorial Plaza & Janes, Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1980. Quinta edición ilustrada.

<sup>380</sup> La *Bandola Andina Colombiana* es un instrumento derivado de las *vihuelas de peñola*, (las mismas antecesoras de la bandurria y la mandolina); desprende un sonido encantador, que sirve para interpretar tonadas tradicionales de la *Zona Andina* de Colombia, usualmente es acompañado de un tiple y una guitarra.

La *Bandola Andina Colombiana* adquiere su nombre por la localización geográfica donde se desarrolló, a esta zona se le denomina Región Andina Colombiana, que está compuesta por los siguientes departamentos: *Antioquia*, *Boyacá*, *Cauca*, *Cundinamarca*, *Huila*, *Nariño*, *Norte de Santander*, *Quindío*, *Risaralda*, *Santander*, *Tolima* y *Valle del Cauca*.

Puede remontarse 4.500 años atrás, a partir del sumerio «Pantur», del cual se derivan, por medio de diversas permutaciones idiomáticas, las palabras *panduras*, *pandora*, *mandora*, *mandola*, *bandola*, *bandurria*; nombres de diversos laúdes periformes de ejecución con plectro hallados a lo largo de la historia en diferentes pueblos.

La *Bandola Colombiana*, se deriva de la *Bandurria Española*, instrumento análogo a la *Mandolina Italiana*. A comienzos del siglo XIX el instrumento era de forma «aguitarrada» con cuatro órdenes dobles.

el número de órdenes a 6: «sol<sub>5</sub>, re<sub>5</sub>, la<sub>4</sub>, mi<sub>4</sub>, si<sub>3</sub>, fa<sub>#3</sub>», como en la importancia de ésta en el formato), además de establecer un formato específico de instrumentación (el tiple, la bandola y la guitarra) y comenzar a escribir sus distintas composiciones o arreglos, además de la Creación de la Lira Colombiana.

Los aportes<sup>381</sup> de Morales Pino son importantes ya que a finales de siglo XIX, la música nacional, tenía gran cantidad de problemas como la ausencia de un carácter profesional y predominio de un ambiente muy bohemio.

Gracias a Pedro Morales Pino, de formación académica, aparecen formatos enriquecidos influenciados por su agrupación denominada la “Lira Colombiana”. Fundada en 1881, fue una estudiantina conformada por importantes músicos de la época como: Gregorio Silva, Julio Valencia, Luis A. Calvo, Blas Forero, entre otros. Hoy día, en la actualidad, sirve como ejemplo evolutivo, el grupo de cuerdas típicas, estudiantina, Sinapsis Ensemble creado en el Departamento de Risaralda, más en concreto en Pereira y está formado por *cuatro bandolistas*: Andrés Román, Julián Castro, Diego Largo y Germán Posada (Director de la Estudiantina); *dos tiplistas*: Paulo Urrea y Luis Miguel Duque; y, *dos guitarristas*: Juan Hurtado y Yonnier Montoya. Su trabajo discográfico BINAURAL<sup>382</sup>, es prueba de ello. Todos ellos son estudiantes de la Maestría y Licenciatura de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) y reciben docencia del Maestro Benjamín Cardona Osuna.

El formato de Lira está compuesto por cuatro bandolas, dos tiples, dos guitarras, cello y un dueto vocal. Con la aparición de la Lira Colombiana se amplía el repertorio, además de impulsar la difusión de la música tanto en el país como en el exterior. Recorrió varias ciudades del país y visitó algunos países como Panamá, San Salvador, Guatemala y, más tarde Estados Unidos. Este modelo de estudiantina tuvo sus primeras repercusiones en

---

El músico y teórico Diego Fallón, incorpora el *quinto orden* (si natural) y hacia finales de este siglo, el virtuoso bandolista y compositor vallecaucano, Pedro Morales Pino, agrega el *sexto orden* (fa#) dándole, además, la definitiva forma aperada que conocemos en la actualidad. La bandola posee 16 cuerdas repartidas en 4 órdenes triples y dos dobles. En su mástil ancho y corto van dispuestos 18 trastes. Se toca por medio del plectro, desempeñando la función melódica por medio de punteos y trinos en los conjuntos en que participa (trios, cuartetos, estudiantinas).

<sup>381</sup> Véanse los estudios de Ludwig Pfandl, “*Cultura y Costumbres del Pueblo Español de los Siglos XVI y XVII*”, Barcelona, Editorial Araluce, 1929, PP. 246 - 247.

<sup>382</sup> CD Grabado en Talea Estudio – Bogotá, Colombia en Abril de 2016.

Antioquia en 1903 con la creación de La Lira Antioqueña fundada por el maestro Jesús Arriola. Más tarde se nacionalizó el formato de estudiantina<sup>383</sup>. Compositores contemporáneos y continuadores de los aportes del Maestro Pedro Morales Pino fueron Manuel Salazar, Miguel Bocanegra, Alejandro Wills y Luis A Calvo (1882-1945).

Corría el año de 1877, cuando Pedro Morales Pino, nacido en Cartago (Valle del Cauca) el 22 de febrero de 1863 se radica en Bogotá, para estudiar posteriormente en la Academia Nacional de Música. Gregorio Silva, quien fuera integrante de la “Lira Colombiana” declaraba:

*“La personalidad de Morales Pino era enorme. En el histórico ‘Pasaje Rivas’, donde tenía el estudio<sup>384</sup> siempre se veía a los músicos, compositores e intelectuales más destacados de la época. Atraídos por tan poderoso imán, un grupo de jóvenes se reunía allá por 1897 a estudiar bajo su dirección y con el tiempo mostraron un repertorio bastante extenso, no sólo de piezas populares, sino de obras de grandes maestros, Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, etc.<sup>385</sup>”*

A finales del siglo XIX “uno de los problemas de la música nacional era la mala calidad de las interpretaciones, debido a la ausencia de competencia profesional y de formación de los intérpretes, y al ambiente de bohemia en que se desenvolvía y que la mantenía en un estatus de música de salón y de tertulias<sup>386</sup>”.

Los grupos que ejecutaban la música andina estaban formados por los instrumentos de cuerda tradicionales, tiple, guitarra, bandola y requinto. Morales Pino crea la “estudiantina” de conformación más elástica, al modelo español de los grupos de jóvenes que hacían las “rondas” callejeras, y ya, en la última década del siglo XIX organiza su primera “Lira Colombiana”, que comienza a actuar desde 1881, “conformada por nueve músicos: Gregorio Silva, Carlos Wordsworthy, Blas Forero, Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez,

---

<sup>383</sup> León Rengifo, L. F.: “La Música Instrumental Andina Colombiana”. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia, 2003.

<sup>384</sup> Morales Pino comenzó a destacarse como dibujante en la Exposición Nacional de 1881 realizada en Bogotá, en donde presentó algunos trabajos en crayón. Más adelante él mismo diría “el músico ahogó al pintor”.

<sup>385</sup> Marulada, M. O., González A. G.: “Pedro Morales Pino, la gloria recobrada”. Colección Nuestra Música. Ginebra Valle del Cauca, 1994.

<sup>386</sup> Añez, J.: “Canciones y Recuerdos”. Imprenta Nacional. Bogotá 1951.

*Silvestre Cepeda, Julio Valencia, Carlos “el ciego” Escamilla y el propio Morales Pino quien fuera su director<sup>387</sup>”.*

Al disponer de un grupo integrado por músicos de calidad, Morales Pino, según apuntes del Maestro colombiano León Rengifo *“pudo consolidar su posición de privilegio en la vida musical de Bogotá, al tiempo que amplió notablemente la dimensión de los conciertos y espectáculos que realizaba<sup>388</sup>”*. A su vez, siguiendo a Rengifo *“el pensamiento de Morales Pino era «academicista», con la natural influencia europea, originada en sus estudios en la Academia Nacional, y en su aprendizaje y trabajo con músicos de formación académica como Julio Quevedo y Augusto Azzali<sup>389</sup>”*.

#### Morales Pino, según Duque

*“se interesa por el estudio y la composición de la música tradicional, que conocía desde su infancia. Introduce un sexto orden a la bandola, que hasta ese momento no había alcanzado su pleno desarrollo, con la idea de obtener un instrumento de timbre brillante, con tesitura nueva, que pudiera “competir” con el violín y se empeña entonces en definir la escritura, estructura y forma de los ritmos de la zona andina, clasificándolos, y aportando al desarrollo de la música colombiana, la tradición escrita inexistente hasta ese momento<sup>390</sup>”*.

Con la aparición de la “Lira Colombiana”, *“se amplía el repertorio, y se da inicio a una fructífera labor de difusión de los ritmos colombianos, que trasciende las fronteras del país. A raíz de los viajes que efectúa la Lira, entre los años de 1900 y 1910 se despierta el interés de las casas disqueras de New York por grabar música popular latinoamericana, que por esta época se había puesto de moda<sup>391</sup>”*.

---

<sup>387</sup> León Rengifo, L. F.: *“La Música Instrumental Andina Colombiana”*. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia, 2003.

<sup>388</sup> Ibid.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Duque, E. A.: *“La Cultura Musical en Colombia, siglos XIX y XX”* en «Gran Enciclopedia de Colombia», Vol. 6. Arte, Círculo de Lectores, Bogotá (Colombia), 1993, Pág. 221

<sup>391</sup> Rodríguez Martínez, M. E.: *“Notas de programa”*, concierto del Quarteto Colombiano Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

El anhelo de Morales Pino fue dejar registros fonográficos de su trabajo. Aunque algunos investigadores afirman que la “Lira Colombiana” realizó grabaciones en alguna de sus giras por los Estados Unidos, en los catálogos no se ha encontrado ninguna mención al respecto.

*“La «Lira Colombiana» fue un modelo en su género, y atrajo el interés y el entusiasmo para formar innumerables agrupaciones, que hicieron conocer la música de la zona andina, y que definitivamente contribuyeron en el desarrollo de la música tradicional a lo largo de la primera mitad del siglo XX<sup>392</sup>”.*

Manuel Salazar, quien fue alumno de Morales Pino,

*“se destaca como un iniciador de una serie de compositores del Valle del Cauca. Miguel Bocanegra músico de la Lira Colombiana, estableció contacto con músicos del extranjero como el argentino Terig Tucci, arreglista de la RCA VICTOR en New York, quien, gracias a su contacto con músicos de la Lira Colombiana, compuso Pasillos Instrumentales tan importantes como «Anita la Bogotanita» o «Edelma»<sup>393</sup>”.*

Por la época en que aparecen, según podemos leer en Duque

*“las primeras emisoras comerciales en Bogotá, llegan los primeros discos de la “Estudiantina Tucci”, de la “Orquesta Colombiana Víctor” y de la “Estudiantina Colombiana”; agrupaciones que eran básicamente la misma cosa y que se diferenciaban solamente en uno o dos instrumentos. Terig Tucci nació y murió en Buenos Aires, pero desarrolló su trabajo en los estudios de la Víctor en New York, donde se encargaba de las grabaciones de música latinoamericana<sup>394</sup>”.*

Apenas tuvo algún contacto con Colombia, sin embargo, como vemos en Cordovez Moure

---

<sup>392</sup> León Rengifo, L. F.: “La Música Instrumental Andina Colombiana”. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia, 2003.

<sup>393</sup> Bermúdez, E.: “Historia de la Música en Santafé y Bogotá de 1538-1938”, Fundación Música, Bogotá (Colombia), 2000, Pág. 110. ANEXO III. PISTA 15

<sup>394</sup> Duque, Ellie Anne: “La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)”. Fundación de Música, Bogotá (Colombia), 1998.

*“su labor de difusión de la música tradicional colombiana fue trascendental y marcó un hito en la historia de la música de nuestro país. Tucci conoce a algunos músicos colombianos que residían en los Estados Unidos, como Miguel Bocanegra quien había llegado a New York en 1918, como integrante del “Trío Colombiano” de Wills y Escobar. Conoció también a Adolfo Mejía, quien llegó a los Estados Unidos tocando la guitarra con Ladizlao Orozco. Con Antonio Francés, laudista y con Mejía, guitarrista, Tucci conformó el «Trío Albéniz»<sup>395</sup>”.*

*“Eran memorables las veladas musicales con Rosita Herrera de Rocha, Mejía, y Hernán Rodríguez, en las cuales escuchó música colombiana con la cual se entusiasmó.” “En una de esta velada, Terig Tucci vio bailar pasillo a una joven colombiana de nombre Ana y le compuso “Anita la bogotanita”<sup>396</sup>”*

En 1930 fundó la *“Estudiantina Tucci”<sup>397</sup>*, con la cual realizó numerosas grabaciones discográficas. Los conjuntos que formó Tucci fueron las más importantes agrupaciones de su género en las primeras décadas del siglo XX. Además de su labor como orquestador y director, Tucci fue un refinado compositor de pasillos, y obras inspiradas en los diversos aires latinoamericanos. Su catálogo es extenso, y se halla registrado en los Estados Unidos.

Dicho lo cual,

*“la discusión intelectual y artística predominante en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX, es la del Nacionalismo. Un Nacionalismo expresado desde los más diferentes ángulos, de los cuales destacamos los que más afectaron el desarrollo musical: el que pretendía reforzar un nuevo proyecto de Estado que de alguna manera remediara las divisiones fratricidas del siglo XIX (y que culminaron en el siglo XX con la pérdida de Panamá), el que en aras de lo anterior aspiraba a definir una cultura nacional desde un estado afectivo intenso y el nacionalismo artístico que vio en el estudio de expresiones nativas un portal hacia el modernismo”<sup>398</sup>.*

---

<sup>395</sup> Cordovez Moure J.: *“Reminiscencias de Santafé de Bogotá”*. Ed. Elisa Mújica. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá 1978.

<sup>396</sup> Rodríguez Martínez, M. E.: *“Notas de programa”*, concierto del Cuarteto Colombiano Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

<sup>397</sup> Duque, Ellie Anne: *“La Cultura Musical en Colombia, siglos XIX y XX”* en «Gran Enciclopedia de Colombia», Vol. 6. Arte, Círculo de Lectores, Bogotá (Colombia), 1993.

<sup>398</sup> Ibid.

El compositor, flautista y pianista bogotano *Emilio Murillo Chapull*, es el músico colombiano que

*“con sus piezas y acciones mejor encarna el discurso afectivo nacionalista de su época, expresado en obras de carácter predominantemente popular, si bien hay obra suya que trasciende el gesto de fácil aceptación y ofrece interesantes elucubraciones sonoras, en concordancia con la afanosa búsqueda del estilo musical que mejor transmitiera su ideario nacionalista<sup>399</sup>”.*

A partir de la segunda y tercera década del siglo XX se da una época muy productiva en Pasillos virtuosos. Aspecto generado por el desarrollo de la Bandola. A medida que este instrumento va desarrollando nuevas posibilidades técnicas les brinda distintas opciones a los compositores, y del mismo modo los compositores le exigen más a los bandolistas. Acompañaron a Emilio Murillo en este período los músicos de la talla de Jerónimo Velasco, Arturo Patiño, Jorge Añez, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Prisciliano Sastre, Jorge Rubiano, Alberto Urdaneta, Guillermo Quevedo Z., Alberto Castilla, Diógenes Chávez y Alejandro Wills, agrupados bajo el ambiguo calificativo de “centenaristas”.

*“Pretender describir la obra de Murillo y su momento al decir que pertenece a la generación centenarista no es una aseveración que automáticamente aclare su papel en la cultura musical colombiana. En sus años formativos, ejercieron más influencia los hechos de la "Guerra de los mil días" y los círculos de la bohemia bogotana del fin de la centuria, que la celebración misma de los cien años de la independencia, aunque en los actos organizados para tal efecto, se sintiera la existencia de un nuevo espacio para las más diversas expresiones culturales. Los eventos de la "Guerra de los mil días" definieron a Murillo como liberal y sus actividades conspiradoras, en nombre del partido, lo comprometieron con otros liberales con los cuales creó una hermandad solidaria y duradera. En la bohemia poética, aprendió a expresar su ideal estético a partir del discurso nacionalista apasionado, a menudo enceguecido, pero siempre consecuente con su obra<sup>400</sup>”.*

---

<sup>399</sup> Cordovez Moure J.: *“Reminiscencias de Santafé de Bogotá”*. Ed. Elisa Mújica. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá 1978.

<sup>400</sup> Duque, E. A.: *“En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”* de la revista “Ensayos” del “Instituto de Investigaciones Estéticas” perteneciente a la *Universidad Nacional de Colombia*. Número 6, Pág. 169. Año VI, 2000/2001. Bogotá, Colombia. ISSN: 1692-3502.



Emilio Murillo (1880-1942) compuso por lo menos 20 estudios de Pasillo para piano a manera de pieza característica o “*piece de caractère*” que se inspira en aires de danza y se diferencian de sus Pasillos Populares en que las melodías son menos directas y los acompañamientos más complejos siendo exploraciones del ritmo y del instrumento. Posteriormente son importantes compositores como Carlos Vieco (1900-1979) y Efraín Orozco (1897-1975).

Junto con estos compositores hubo muchísimos músicos que se destacaron por el aporte que hicieron al instrumento del cual eran intérpretes. Es el caso de Álvaro Romero (guitarrista), y Oriol Rangel (pianista). Romero definió un estilo para la guitarra adicionando a la función tradicional (bajos y acordes) melodías que podían funcionar como contramelodías. Además de explorar nuevas posibilidades armónicas en sus composiciones, mientras que Rangel exploró distintas posibilidades en el piano, especialmente en la mano izquierda. Lamentablemente el desarrollo logrado no ha sido explotado en su totalidad por la falta de escritura de estas posibilidades en su momento.

Ya en la primera mitad del siglo XX, en la ciudad de Salazar de las Palmas en el Norte de Santander, nace el Maestro Luis Uribe Bueno (1916-2000), quien realiza exploraciones sobre la forma del Pasillo componiéndolos de forma que no mantuvieran la estructura de tres partes, que tuviesen nuevas opciones en la armonía y que realcen el virtuosismo. Posteriormente,

*“Fernando León Rengifo integrante del trío Joyel, empieza a escribir arreglos de una manera más académica, además de escribir para formatos específicos, hecho que influyó a compositores como León Cardona y Gentil Montaña. El aporte del Maestro Fernando León es vital ya que garantiza la memoria de distintos aspectos de la música colombiana; la escritura de los arreglos, la notación de distintas articulaciones del Tiple y la Bandola eran desconocidas para la época, anteriormente se escribía la melodía y el cifrado, incluso en algunas ocasiones solo la melodía<sup>401</sup>”.*

---

<sup>401</sup> León Rengifo, L. F.: “*La Música Instrumental Andina Colombiana*”. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia, 2003

En la ciudad de Medellín estaba el Maestro León Cardona, quien

*“también realizó aportes que buscaban nuevas posibilidades a lo tradicional. Armónicamente mostraba mayor complejidad, influencia de otras músicas como la brasilera. La gran novedad de sus composiciones consistía en que fueron las primeras en ser concebidas para un formato específico. Compuso obras para trío y cuarteto. Al igual que el Maestro Cardona, Gentil Montaña también escribió obras para ser tocadas por un formato específico, trío, cuarteto o guitarra solista<sup>402</sup>”.*

Pero ¿Qué serían los Pasillos, los Bambucos, etc., las notas musicales de una partitura del folclore musical colombiano sin letra, sin un poema sobre las flores, la belleza, las mujeres, la vida, la muerte o cualquier tema al que se le pueda o quiera escribir?

En Chiquinquirá, municipio colombiano, capital de la provincia de Occidente en el Departamento de Boyacá, que está situada en el valle del río Suárez, a 134 km al norte de Bogotá y a 73 km de Tunja, su capital, nace el poeta del romanticismo colombiano e integrante del grupo literario la Gruta Simbólica, Julio Flórez Roa (1867-1923) quien llegó a entender tan clara y totalmente el espíritu de su pueblo, que fue más bien él, con su vida y con sus poemas, quien desató en tal forma la emoción romántica, exagerada a veces y hasta espectacular, que caracterizó aquellos años en Colombia, tan discutidos y censurados por quienes viven convencidos de que poseen una inteligencia de privilegio, y sólo se asoman a la vida a través de las páginas de extraños libros de importación.

Lo cierto es que la época de Julio Flórez es la misma que puebla versos románticos en Armenia (Quindío), Bogotá D. C., Calarcá (Quindío), Cartagena (Bolívar), Cartago (Valle), Madrid (Cundinamarca), Málaga (Santander), Medellín (Antioquia), Salazar (Norte de Santander), etc., de poemas impresos como parte de florecidos grabados en las tarjetas postales de moda, de horrendas historias de aparecidos y de citas misteriosas en los zaguanes de las callejuelas sin número y sin nombre, de aventuras morbosas en los cementerios, a los

---

<sup>402</sup> León Rengifo, L. F.: “La Música Instrumental Andina Colombiana”. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia, 2003

cuales la ingenuidad de las gentes une invariablemente los nombres del poeta y de sus compañeros de tertulia y de parrandas.

A los 14 años, con la colaboración del español Antonio Rodríguez, se matricula en la escuela de grabado del Maestro Urdaneta. Parece ser que, en esta época, como en todas las anteriores, los artistas solían ser multifacéticos, es decir, hacían de todo. Es en el año de 1879 en el que nos encontramos, junto a 25 jóvenes alumnos, a Julio Flórez aprendiendo técnica del grabado en madera en el taller del Maestro Alberto Urdaneta.

*“Con un año tuvo Flórez para convertirse en maestro del grabado. Con el titulado “Dos indios estéreos” ganó el segundo premio en un concurso que Urdaneta realizó entre sus alumnos en 1882. Lo tomó de una fotografía hecha de por don Demetrio Paredes en “El papel Periódico Ilustrado” –la revista órgano de la Academia- apareció con todos los honores junto a los que compartieron el primer lugar, originales de Eustacio Barreto y de Alfredo Greñas.*

*El ambicioso muchacho estudió pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes. En 1884 obtuvo una mención por el colorido a un “Estudio en jarras” en los actos de fin de año. Y fue colaborador importante, con sus grabados, del “Papel Periódico Ilustrado” hasta que éste desapareció el 29 de mayo de 1888 y en la revista que José T. Gabrois fundó posteriormente con el título de “Colombia Ilustrada” con los antiguos colaboradores del “Papel Pintado Ilustrado” y de la cual aparecieron 24 números. Para ésta hizo una serie de paisajes colombianos, el último de los cuales mostraba las murallas de Cartagena vistas desde un vapor. Fue publicado en el ejemplar del 15 de agosto de 1890<sup>403</sup>”*

Julio Flórez tubo una tímida presentación en el entierro del poeta suicida Candelario Obeso en 1884, que fue cuando leyó en público por vez primera sus poemas, entonces, comenzó a ser alguien en Bogotá. En una carta de Tomás Carrasquilla a Francisco de Paula Rendón, donde hace un examen de las figuras del mundillo intelectual de Bogotá, tiene estos magníficos párrafos sobre el poeta:

---

<sup>403</sup> Restrepo Duque, H.: “La gran crónica de Julio Flórez”, Bogotá: Colcultura, 1972, Pág.10-11.

*“¿Y qué te diré de Julio Flórez? Nada, mijito porque para formase una idea de lo que es él, se necesita verlo, oírlo y tratarlo. Siempre se dice que los hombres célebres se achican al acercárseles, ¡pues con Flórez sucede lo contrario!*

*Así y todo, intentaré retratártelo. Es el poeta por temperamento: el hombre marcado por Dios con el sello del genio, con el genio enmarcado en un cuerpo de hombre. Es la poesía hecha carne. Ni alto ni bajo, delgado al par que esbelto, pie y manos finas y largas, y muy atroso y reposado de movimientos. La cara, la cabeza toda, es un poema por la expresión y por la belleza; pálido, con una palidez de perla, y tan fino y satinado de tez, que parece cera esmerilada, las cejas y el bigote son tan negros, tan finos primorosamente dibujados, que no parecen de gente de “verdad”, sino de gente pintada. Los labios son tan graciosos, tan volubles y tan sumamente rojos, que no puede concebirse cómo, con esa anemia que denuncia aquel cuerpo, haya ahí tanta sangre y tanta vida; y son sus dientes tan primorosos y blancos, que hasta parecen azules. Tiene orejas violadas y unos ojazos rasgados, con una pupila tan grande y de una negrura tan intensa, que se le forman focos de luz, como a los ojos de las Dolorosas, también en el pelo liso y un poco flotante se quiebran los rayos solares como en la superficie cholorada. En toda esa figura tan idealmente hermosa y tan varonil, hay no sé qué de tristeza y enfermizo que encanta y ofusca al mismo tiempo. Viste siempre de negro, traje muy humilde y aseado, corbata angosta y cuello tendido, nunca usa sombrero de copa sino de fieltro. Es muy moderado y silencioso, y su voz es medio atragantada, a la vez que muy dulce. Toca el violín con una expresión y un sentimiento que pone los pelos en rebullicio. Canta con tanta suavidad y con estilo tan particular, que eso sí es de veras que es cosa del otro mundo. ¡En cuanto al modo como recita no podré expresártelo! Bástete saber que le oí recitar una poesía inédita titulada “Victor Hugo”, y me dejó enfermo, toda la noche me la pasé viendo al hombre ¡Qué estrofa! ¡Qué arranques! La cara se le contraía como a un poseso y su voz era por momentos como un acedido. ¡Sin duda, Pachito, que el poeta, de veras, es un loco, ¡un verdadero energúmeno!*

*Pero ¡ay!, ¡es cincelado vaso de oro puro que sólo flores angostadas guarda!, es un bohemio, un perdido, tormento de su pobre madre, y que vive una vida de iniquidades. Las mujeres dizque se mueren por él y lo mantienen. No las culpo. No creas que esta semblanza hay tiza, por lo menos son mis impresiones<sup>404</sup>”*

---

<sup>404</sup> Carrasquilla Naranjo T.: Obras completas. Edición a cargo de Jorge Alberto Naranjo Mesa, Editorial Universidad de Antioquia, 2008. Volumen 2. Pág. 740. ISBN: 978-958-714-210-5.

Es cuando podemos decir que es Flórez poeta, grabador, pintor, tocaba también el violín y el tiple maravillosamente, y dicen que cantaba muy suave y delicado y componía sus músicas con especial gusto, además de declamar.

Julio Flórez fue uno de los últimos poetas del Romanticismo en Colombia. En su época, se divulgaban en el mundo las nuevas tendencias literarias enmarcadas dentro del modernismo, el simbolismo y el parnasianismo; de esos movimientos surgieron los llamados “poetas malditos”; pero Flórez brillaba por su lirismo prolijo, por su exagerado escepticismo y su profunda sensibilidad que lo llevaban a veces a estampar lo patético y dramático en sus creaciones, lo cual, para su época y su escuela, eran requerimientos de consagración.

La producción poética de Julio Flórez se recoge en las siguientes colecciones<sup>405</sup>, que aparecen registradas en orden cronológico: Horas: (Bogotá, casa editorial J.J. Pérez, 1893); Cardos y lirios: (Venezuela, Tipografía Herrera Irigoyen & Cía., 1905); Cesta de lotos: (San Salvador, Imprenta Nacional, 1906); Manoj de zarzas: (San Salvador, Imprenta Nacional, 1906); Fronda lírica (Poemas): (Madrid, Balgañón y Moreno, 1908); Gotas de ajeno: (Barcelona, casa editorial Henrich y Cía, 1909); Flecha Roja: (Cartagena, Talleres de Araujo. Sin fecha); ¡De pie los muertos!: (Barranquilla, Tipografía Mogollón, 1917); Fronda lírica (Poemas): (2ª edición, Barranquilla, Tipografía Mogollón, 1922); Oro y ébano: (Bogotá, editorial ABC, 1943. Obra póstuma). Además, se conocen otros 120 poemas sueltos, publicados en distintos periódicos y revistas nacionales e internacionales, y un poema inédito, en manuscrito, ¡titulado “Amor mío!””, que reposa en la Casa Museo de Usiacurí. Allí se guardan también algunos manuscritos, en un cuaderno de apuntes fechado en 1901.

Dicho lo cual, podríamos decir que las poesías más destacadas del poeta Julio Flórez son: “*A mi Madre*”, “*Mis Flores Negras*”<sup>406</sup>, “*La Gran Tristeza*”, “*Castigo*”, “*La*

---

<sup>405</sup> De la web <http://casamuseojulioflorez.org/poema.php?id=14&a=view>.

<sup>406</sup> “*«Mis Flores Negras» es una de las canciones colombianas que más controversias ha dado, porque se le ha atribuido la autoría a varias personas. Definitivamente y sin temor a equivocaciones el autor de la letra y de la música es Julio Flórez y fue compuesto en el año 1903. Gonzalo Fernández, autor de «Rondel», a quien también le atribuyeron su autoría, le afirmó a Jorge Añez que la canción era totalmente de Julio Flórez. Y lo cierto es que nadie en vida del poeta se atrevió a asegurar lo contrario. La primera grabación que se hizo de esta canción fue la de Alvarado y Safadi (ecuatoriano) en discos VICTOR, por el año 1916. Carlos Gardel la grabó en 1922 en el sello ODEÓN (N° 18066) y la autoría se la dan a Félix Scolatty quien la había registrado en Argentina como suya en 1921, aun cuando también en las partituras aparece Julio Flórez como coautor. La primera grabación en que se reconoce la verdadera autoría del poeta colombiano*

*araña*”, “*Idilio eterno*”, “*A España*”, “*Abstracciones*”, “*Resurrecciones*”, “*La voz del río*”, “*Reto*”, “*Altas ternuras*” y “*¡Oh poetas!*”, entre otras, y están consideradas clásicos de la literatura colombiana.

Existe una melodía, de “*Mis Flores Negras*<sup>407</sup>”, atribuida su composición musical a él mismo, muy difundida en Colombia y Latinoamérica. He aquí “*Mis Flores Negras*<sup>408</sup>”, con ritmo de *Pasillo*, y el poema “*A España*<sup>409</sup>” que dicen así:

### ***Mis Flores Negras***

Oye: bajo las ruinas de mis pasiones,  
en el fondo de ésta alma que ya no alegras,  
entre polvo de ensueños y de ilusiones  
brotan entumecidas mis flores negras.

Ellas son mis dolores, capullos hechos  
los intensos dolores que en mis entrañas  
sepultan sus raíces cual los helechos,  
en las húmedas grietas de las montañas,

Ellas son tus desdenes y tus rigores;  
son tus pérfidas frases y tus desvíos;  
son tus besos vibrantes y abrasadores  
en pétalos tornados, negros y fríos.

Ellas son el recuerdo de aquellas horas  
en que presa en mis brazos te adormecías,  
mientras yo suspiraba por las auroras

---

la hicieron BRICEÑO Y AÑEZ en 1924, en el sello de la RCA VICTOR (N° 77050). Se le ha querido atribuir la autoría de esta canción a los ecuatorianos Carlos Amable Ortíz, pero los versos que éste musicalizó son diferentes de los de Julio Flórez, y Francisco Paredes Herrera también le puso música al poema, pero con una melodía diferente a la que se conoce usualmente. Otro argentino, Rafael D’Agostino, quiso registrarla como suya en Argentina en 1928, pero le fue imposible porque ya figuraba como “propiedad” de Scolatty.”; Rico Salazar, J.: “*Las Canciones más Bellas de Colombia Armonizadas para Tiple y Guitarra (300 canciones)*”. Editorial Printer Colombiana Ltda. Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, Bogotá (Colombia). Segunda Edición, noviembre, 1988. Pág. 100, Staats, Universitäts Linga-Bibliothek der Hansestadt «Carl Von Ossietzky», Hamburg (Alemania)

<sup>407</sup> De la web <http://casamuseojulioflorez.org/poema.php?id=14&a=view>.

<sup>408</sup> El audio de este *Pasillo Colombiano* corresponde a una grabación histórica de BRICEÑO Y AÑEZ: “*Aquellas Canciones, Vol 1*”. Edición Coleccionista. Grabado en New York el 8 de febrero de 1923 en discos RCA VICTOR. LPC 460 y arreglos de la partitura de Abel M. Loreto.

ANEXO III. PISTA N° 8

<sup>409</sup> De la web <http://www.casamuseojulioflorez.org/poema.php?id=67>.

de tus ojos... auroras que no eran mías.  
Ellas son mis gemidos y mis reproches  
ocultos en esta alma que ya no alegras;  
son por eso tan negras como las noches  
de los gélidos polos... mis flores negras.

Guarda, pues, este triste, débil manojito  
que te ofrezco de aquellas flores sombrías;

Guárdalo; nada temas: es un despojo  
del jardín de mis hondas melancolías.

### *A España*

#### I

Qué aguardas, noble Iberia, que no acudes  
a la lid a favor de tus hermanas?  
Que hiciste de tus bélicas virtudes,  
honra y prez de las huestes castellanas?

No vez que el tiempo, como el gamo, corre?  
Que mañana, si llegas, será tarde?  
Por no dejar tú marfilina torre,  
no habrá quien te moteje cobarde?

¿Has muerto a Don Quijote de la Mancha,  
el desinteresado caballero  
cuyo prestigio, sin cesar, se ensancha;  
y cambiando tu antiguo derrotero  
por la vía más próspera y más ancha,  
comienzas a inspirarte en su escudero?

#### II

No, Madre España, no, tu eres la misma  
de tus gloriosas épocas lejanas;  
tu corazón magnánimo se abisma  
en el mar de dolor de tus hermanas!

Sólo que la actitud de tu gobierno

pesa en tu voluntad... no en tu pericia;  
y acometer al trágico Guillermo  
no puedes aunque invoques la justicia!

Eres la misma, tú, la misma España  
del Cid, de don Pelayo y Carlos Quinto  
cuyo lustre jamás el tiempo empaña.

Firme tu torre en inmutable plinto,  
en aurora inmortal su aguja baña  
mientras canta la Gloria en su recinto!

Se ha dicho que *Julio Flórez* fue simplemente un producto del medio en que le tocó vivir y que identificó su época y su ambiente por circunstancias que en realidad nada tuvieron que ver con su carácter artístico o por efectos meramente coincidentales.

Sin embargo, a veces, mirándolo fríamente, le da a uno por creer lo contrario y piensa que fue tan intensa y poderosa la influencia de Flórez que llegó a entender tan clara y totalmente el espíritu del pueblo, que fue más bien él, con su vida y con sus poemas, quien desató en tal forma la emoción romántica, exagerada a veces y hasta espectacular, que caracterizó aquellos años en Colombia, tan discutidos y censurados por quienes viven convencidos de que posees una inteligencia de privilegio que sólo se asoman a la vida a través de las páginas de extraños libros de importación, y, en la época que le tocó compartir con la humanidad, hacer versos o música era tan importante como es hoy montar en bicicleta, hablar por la televisión y escandalizar en los parques públicos.

Como sabemos fue un ídolo popular, así como lo fueron luego, Cochise y Óscar Golden. Como en su momento lo fue Nino Ortega, entre los toreros, y Campitos entre los cómicos, como Ramón Hoyos y como Garzón y Collazos. Que, en todo tiempo, el pueblo tiene sus debilidades, y el Julio Flórez encontraban la identificación en el sentimentalismo,



romántico hasta el extremo, que tocaba todo. Que inclusive engendró guerras y revoluciones. Dice *Fernando Serpa Flórez*<sup>410</sup>:

*“El hombre y el poeta son un todo solidario. Por eso Flórez poseyó, además de su inspiración poderosa, algo, que como don de los dioses tuvieron todos los románticos, de Byron a Schiller, de Chateaubriand a Lamartine una varonil apostura. Por eso Flórez fue un mimado de las mujeres; y la fortuna –femenina siempre– siguió sus pasos. La voz profunda y el ademán pausado, la mirada perdida bajo las cejas espesas y las pestañas soñadoras, la frente espaciosa, altanero el novecentista mostacho, el perfil de noble continente y las manos prodigiosamente intelectuales. Cuando en la Corte de España Alfonso XIII, que deslizaba el ocio amable de su impopular gobierno, entre música, vino, mujeres y poetas, le dijo que vería con mucho agrado su matrimonio con una condesita por quien demostraba afectuosos desvaríos, respondió que volvería a su patria a casarse con una colombiana. Alfredo Gómez Jaime, evocando aquellos tiempos, cuando él era ministro de Colombia, nos decía dibujando con un lápiz el perfil del poeta: «En ese tiempo Julio estaba en la cúspide de su prestigio»”*

Su bohemia identificaba al bohemio sentimental que había, quiérase o no, y hay todavía, en noventa de cada cien colombianos. Era el primer gran poeta que se daba entero, compartía la gloria de sus laureles con las personas que habían trenzado la corona. Bogotá, en esta época, ya tenía poetas, músicos, en definitiva “artistas”, como los que había en otra parte del mundo como París y Madrid. Un poeta que además de hacer versos bonitos y cobrar por las ediciones una “regalía” o “royalty” más o menos notables, los recitaba en las cantinas, o en la taberna misma las componía para compartir la inspiración con el pueblo que la alimentaba y que le suministraba el material de sus goces y tragedias.

Un poeta de buen ver como los poetas de los sueños y de las novelas amorosas, sin la lejanía intelectual de José Eusebio Caro, sin la sabiduría especial de Fallon, sin la elegancia y la tremenda pedantería de José Asunción Silva y sin las complicaciones filosóficas de Nuñez. Era únicamente, un poeta, con sus virtudes y con defectos que acrecentaban su leyenda y lo humanizaban e igualaban con el populacho. Así, en 1893 aparece su primer libro

---

<sup>410</sup> Carrasquilla Naranjo T.: Obras completas. Edición a cargo de Jorge Alberto Naranjo Mesa, Editorial Universidad de Antioquia, 2008. Volumen 2. ISBN: 978-958-714-210-5.

“Horas<sup>411</sup>”. Las publicaciones que había hecho en los distintos órganos literarios le habían abierto un camino en el corazón de la gente, así que obtuvo un gran éxito de venta.

Algunos periodistas, poetas, músicos e intelectuales de diversa índole que vivían en Bogotá en el siglo pasado, y que se divertían de lo lindo en cosas que hoy serían consideradas más que como ingenuas formaron lo que se llamó “La Gruta Simbólica” y que ha pasado a la historia de las letras colombianas como un símbolo de la forma de vivir y de pensar del entonces círculo de intelectuales. Figura sobresaliente de ese «movimiento», que en realidad no lo fue, sino más bien una tertulia con personalidades que entre sí únicamente tenían en común la buena idea de vivir sabroso, son preocuparse por lo que la gente pensará de sus aventuras, fue Julio Flórez.

Uno de sus socios, Luis María Mora, hizo una historia completísima de ella en un libro, hoy agotado, llamado *Los Contenidos de La Gruta Simbólica*, 3ª ed. Bogotá: Minerva de 158 páginas (Selección Samper Ortega de literatura colombiana: Ensayos, 53); y, otro libro, suscrito por José Vicente Ortega Ricuarte y Antonio Ferro, llamado *La Gruta Simbólica y Reminiscencia del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*. Bogotá: Minerva, 1952 de 424 páginas, son unos claros ejemplos sobre las anécdotas de ella en la época en la que existió.

La Gruta Simbólica nació como un movimiento amable de gentes que querían escapar a la tristeza que embargaba a las ciudades colombianas con motivo de la Guerra Civil. No sólo fue una tertulia de borrachitos vanales y trasnochadores impertinentes, sino, que fue bautizada así en homenaje a la escuela “Simbolista” que estaba de moda en ese mismo momento y que muchos consideraban como el «summum» de la categoría literaria en el mundo. Fue la sexta de las tertulias literarias y artísticas de trascendencia que tuvo Bogotá.

La primera fue la de Antonio Nariño, de donde salieron muchas de las ideas que encendieron el fuego en el corazón de los próceres de la Independencia y que funcionó entre

---

<sup>411</sup> Está dedicado a pintar y describir tres momentos cardinales del día: LA AURORA, con vocerío de aves parleras y su explosión de invasora luz; LA SIESTA, pesada y soñolienta en medio del ardor de los lampos solares; y, LA NOCHE, preñada de misterios como lecho sombrío de las caricias de la luna y el mar bronco y agitado. (Restrepo Duque, H.: “*La gran crónica de Julio Flórez*”, Bogotá, Colcultura, 1972. Pág. 32 – 33.)

1790 y 1800; Doña Manuela Santamaría de Manrique presidió la segunda, la llamada de “El Buen Gusto”; la tercera fue animada por el cubano que fundó el periodismo en Colombia, Manuel del Socorro Rodríguez. Sus reuniones tenían lugar en el local de la biblioteca y se denominó “Eutropélica”. Entre 1825 y 1830, los amantes de las Bellas Artes se reunían en “El Parnasillo”; y, unos treinta años más tarde apareció la del “El Mosaico”, desintegrada con la muerte de su principal animador don José María Vergara y Vergara.

El local oficial de La Gruta Simbólica quedó al fin en la casa de Rafael Espinosa Guzmán. Aquí, aparte de la actuación regular de los más importantes cofrades, se escuchaba música de cuerda, canciones nuevecitas, pasillos, bambucos, bundes, danzas y torbellinos de reciente “lanzamiento”. Se organizaban parodias de célebres piezas teatrales y, se discutían los libros de moda a la vez que se celebraban concursos poéticos y literarios.

Luis María Mora describe así el sitio donde *La Gruta Simbólica* tuvo sus históricas reuniones<sup>412</sup>:

*“Constaba de dos piezas, una grande y espaciosa, la de las sesiones y otra más pequeña, en donde estaban todos los enseres y utensilios para la escena. Una puerta, la de la entrada a “La Gruta” daba al zaguán, y a la calle daban también dos viejas y coloniales ventanas. En el muro principal del salón, enfrente de la entrada, se podían ver las cosas más extrañas, casi todas, regalos de abigarrada y recóndita heráldica, con que los amigos de Rafael Espinosa Guzmán solían obsequiarlo en sus cumpleaños.*

*Mostrábase allí, puestos contra la pared, en artístico desorden, floretes y puñales y canillones y manoplas y guantes y celadas, es decir, toda una panoplia, con lo cual, se significaba que el dueño y señor de la casa era un pendenciero hidalgo de viejas edades de justas y amoríos; había también allí algunos objetos de sentido indescifrable y otras cosas de menos cuenta, como remos de gallo con espuelas de tamaño descomunal, para hacer entender que las del opulento caballero de la amable residencia, no tenían rival. Podían observarse además viejos libros en pergamino, que colgaban de clavos, a manera de adorno, lo que a buen seguro quería decir que el oscuro sabio de aquella mansión se había nutrido en recónditas doctrinas caballistas; y no faltaban allí tampoco algunos otros*

---

<sup>22</sup> Ortega Ricuarte, J. V., y Ferro A.: “*La Gruta Simbólica y Reminiscencia del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*”. Bogotá: Minerva, 1952 424 páginas. Pág. 60.

*símbolos, como un cráneo, los cuales hablaban de la trivialidad y la nada de las grandezas humanas. Pero lo más terrible de todo era una larga serpiente de caucho que sumergía su cola en un pequeño tonel, en el hueco de una ventana, erguía en seguida a la altura de un metro o más, daba vuelta por el salón y terminaba en un extremo de él en donde, la tal serpiente, mediante un resorte, abría sus fauces de cobre y dejaba escapar una bocanada de sin igual ron costeño, espléndido presente de don Enrique Martínez Salcedo.”*

Una lista completa de quienes, efectivamente, hicieron parte de La Gruta Simbólica, como socios activos, sería inútil y ocuparía demasiado espacio, pero sí vale la pena registrar algunos de ilustre recuerdo en la literatura y el periodismo nacionales y que por causas diversas tuvieron participación muy directa en el mundo cancionero musical. Algunos de ellos son: *Julio Flórez, Diego Uribe, Eduardo Echevarría, Federico Rivas Frade, Aquilino Villegas, Carlos Villafaña, Víctor y Federico Martínez Rivas, Enrique Álvarez Henao, Francisco Restrepo Gómez, Arturo Manrique, Víctor M. Londoño, Luis María Mora, Ricardo Tirado Macías, Emilio Murillo y Martín Alberto Rueda.*

La Gruta Simbólica se acabó entre octubre y noviembre de 1903 según afirma Fabio Peñarete Villamil en su libro “*Así fue la Gruta Simbólica*”<sup>413</sup>. No se sabe exactamente la fecha de su cierre definitivo de sus salones, pero sí se sabe que ese cierre fue consecuencia de la paz<sup>414</sup>. Pero el espíritu no se perdió. No dejaron de ser íntimos amigos y de compartir sus ratos buenos muchos de quienes asistieron a su vigencia. De hecho, hay que advertir que Julio Flórez continuaba siendo no sólo la más importante atracción del momento, como poeta, intérprete y representante del sentir colectivo, sino, que fue el centro humano de las noches bogotanas.

Y con respecto a él y a sus compañeros seguía contándose toda clase de absurdos nacidos inclusive, de los retruécacos ingeniosos que ellos habían puesto de moda. Lo más dramático fue aquello de la visita a los cementerios, lo de que escalaban muros y se iban a las tumbas de los amigos a interpretar lúgubres serenatas, etc.

---

<sup>413</sup> Peñarete Villamil, F.: “*Así fue la Gruta Simbólica*”. Bogotá: Hispana, 1969. 349 páginas.

<sup>414</sup> Terminada la Guerra de los Mil días, desaparecían en mucha parte los motivos que obligaban a los ciudadanos a rebuscarse tan extrañas diversiones y, la quietud de Bogotá, tornaba a su monotonía sin rondas ni peligros.

En todo caso, lo de que Flórez haya ido o no al cementerio a recitar y hasta a llorar en alguna u otra noche con algunos de sus amigos, parece ser verdad. Y está dentro del modo de ser tremendamente melancólico del aedo. Pero aparte de lo que significaba como sentido del mal gusto y como signo de una singular morbosidad, nada había de malo en el asunto y así lo entiende mora cuando comenta<sup>415</sup>:

*“Un grupo de soñadores, músicos y poetas al frente del cual iba él (Julio Flórez) se dirigía al camposanto a eso de la media noche en las más espléndidas ascensiones de luna. El grupo salvaba la verja, tomaba el vial del torreón de Padilla y penetraba a los osarios. Una melancólica música de instrumentos de cuerda sonaba en la cripta. Algunas aves sacudían las alas en los cipreses, cruzaban de lejos las luciérnagas de los fuegos fatuos y la luna iluminaba los mármoles de las tumbas. ¡Eran confidencias con los sepulcros! ¡Eran singulares serenatas a los muertos! Algunos se inclinaban la frente contra los troncos de los árboles y meditaban. Algunas veces Julio Flórez recitaba sus versos a silva. Luego el grupo tornaba a la ciudad antes de que los sorprendiese la claridad del día, y así terminaban las extravagantes visitas a tantos seres idos, ya libres de las cadenas de la carne.....Hubo confusión de los poetas con los chacales y las espiones empezaron a perseguir a Julio. Nadie en verdad lo puso preso; pero sí fue detenido para declarar y eso basta para que todos protestemos”*

En torno a Julio Flórez giraba indudablemente la vida emocional de la ciudad y casi que la del país colombiano. Era el hombre de moda.

Como veníamos diciendo desde el comienzo de este capítulo, y a modo de conclusión, a diferencia del Bambuco, el Pasillo no se ha estudiado como un problema central de la relación música e identidad en Colombia, aunque en la mención de los géneros de música nacional casi siempre lo acompañó como el complemento de los dúos. A que esta unión se haya establecido contribuyó entre otras cosas, el hecho de que desde las primeras grabaciones realizadas por el dueto de Pelón y Marín en 1908 para el sello COLUMBIA, en la que en una cara del disco era un Bambuco, y la otra generalmente un Pasillo, con menos frecuencia una danza o un vals. Su alternancia estuvo también muy presente en emisiones radiales y programas de presentaciones en vivo.

---

<sup>415</sup> Ortega Ricuarte, J. V., y Ferro A.: “*La Gruta Simbólica y Reminiscencia del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*”. Bogotá: Minerva, 1952 424 páginas. Pág. 279-280.

Presentamos la idea de que el Pasillo es el opuesto complementario del Bambuco porque aunque en él no convergieron discursos de “retórica nacional” equivalentes a los que consagraron al Bambuco como fundador de una música nacional propia y mestiza ya que, uno de los más importantes, el poema El Bambuco, de Rafael Pombo<sup>416</sup> (1833-1912), que fue publicado en Nueva York en 1872 y en la Revista Mundo Nuevo de Bogotá en 1943 se constituyó en el primer representante de una “música nacional” urbana. Además de los muchos Pasillos compuestos por colombianos, vale la pena recordar, como se ha dicho anteriormente, que en el proceso de internacionalización de los repertorios latinoamericanos a partir de las grabaciones que realizaban en Nueva York, artistas provenientes de muchos lugares del continente, el responsable de las grabaciones de música latinoamericana de la CASA VICTOR, Terig Tucci (1897-1973), argentino que nunca viajó a Colombia pero que fundó la Estudiantina Colombiana Tucci, hizo arreglos de obras colombianas y compuso varios Pasillos que aún hoy figuran entre los más apreciados del repertorio colombiano.

Hoy día, el hecho de la inexistencia de trabajos sobre el Pasillo Colombiano no es anecdótico, aunque últimamente se está escribiendo cada vez más sobre ello. Éste se baila menos que el vals y su práctica como danza está limitada a los grupos especializados que lo recrean en los espectáculos folklóricos o tradicionales, sin embargo, mantiene su vigencia como música instrumental y, se estudia en las Universidades, muestra de ello son, entre otras, la Universidad Francisco de Caldas en Bogotá o la Universidad Tecnológica de Pereira. También hay que decir que el Pasillo también sigue vivo interpretándose en circuitos musicales, en los conciertos de las Bandas Juveniles, Departamentales, Municipales, en las diferentes Estudiantinas de todo el país, etc., que no tienen relación con la industria del consumo masivo y trabajan para combatir la amnesia que parece ir apoderándose de todo.

A su vez, los actuales sistemas metodológicos han marcado con un signo de invisibilidad a este género que podría mostrar, más claramente, los problemas de nacionalidad que caracterizan el perfil cultural comunitario de Colombia, aunque hubiera sido deseable, para quienes desde la década de los años sesenta del siglo XX se interesaban

---

<sup>416</sup> Pombo, R.: “18 Poemas”. Cuadernos de Poesía Colcultura. Compilado por Darío Jaramillo Agudelo (Selección, Nota Introductoria y Cronología). Editado por el Instituto Colombiano de Cultura, 1983. Bogotá (Colombia). Biblioteca Digital Andina. Segundo poema, páginas 1-9.

en los estudios folklóricos, mostrar algún ancestro campesino o indígena en él. El hecho de que haya sido de salón y de partitura, lo excluyó del grupo de los géneros que tenían un derecho de origen más legítimo, por ser, aparentemente, más propios. Por otra parte, ha habido quienes acusan de extranjerizantes a quienes reconocen el origen europeo del género que para ellos es de origen campesino. El Pasillo ha estado asociado en otros escritos a la música que algunos suponen antinacional de autores como Guillermo Uribe Holguín. Lo que ha sido posible confirmar, es que, en este tema, el Pasillo, replica la conducta que se suele asumir en Colombia ante casi todos los asuntos espinosos o “valseados”, para utilizar el viejo término: el debate ha sido eludido. Asumir el Pasillo como adopción, no como hibridación en el sentido amplio del concepto, parece generar un sentimiento de culpa.

Con el fin de estudiar el tema y sus implicaciones desde el espacio académico de investigación, el trabajo en curso ha buscado hasta el momento, determinar cómo vivió el Pasillo desde su inserción en el folklore colombiano y que han sido descritos brevemente en el texto que antecede. Desde el Pasillo «*No me digas que no*», con el cual comenzábamos este capítulo, que es una de las obras capitales del cancionero popular colombiano, hasta dar, aunque sea someramente, un repaso a todo lo que ha sido el *Pasillo*, a sus principales autores, escritores, melodías, versos, etc., hay que decir que se cuenta con una buena base de grabaciones, algunas de las cuales están siendo transcritas, y partituras, dado que la música no es un elemento secundario, sino el insumo principal de las preocupaciones investigativas.





### 5.3. El Bunde: «El Bunde del Vestido»

*BUNDE: Pasillo – Guabina – Sanjuanero*<sup>417</sup>

*Autor: Carlos Augusto Cardona*

*Compositor: Carlos Augusto Cardona*

*Señora le iba a decir que no se siente  
viene estrenando vestido muy elegante  
blanquito como algodón, como la nieve  
por eso le iba a decir que no se siente  
pero ya que se sentó voy a contarle  
pero ya que se sentó voy a contarle*

*Que ese asiento lo pinté y el color no se ha seco  
no más ahora lo pinté porque ya estaba pelao*

*No se enoje mi comadre, no es para tanto  
no me mire así de feo ni grite tanto  
qué pensarán los vecinos que está pasando  
no me mire así de feo porque me espanto  
qué culpa he de tener yo de haber pintao  
mi silla de verde, azul y colorao*

*Así le puede quedar su vestido combinao  
de blanco, verde y azul y también de colorao*

---

<sup>417</sup> Del Disco “Lilian. Cantos del nuevo mundo”. Pista Núm. 2. Sello Discográfico: Estudios Jaime Valencia-Discos Fuentes. SONICA PRODUCCIONES, MANIZALES (COLOMBIA) CD. Producido en Bogotá, Colombia. Año: 1999. FUNDACION HIJOS DE LA TIERRA. Música Planetaria. Signatura: ARMENIA-SOLISTA-00039. Centro de Documentación Musical del Quindío, Armenia. ANEXO III. PISTA N° 9

*Bunde* es una palabra que no está registrada en el Diccionario de la Real Academia de Lengua Española, ni en ningún otro. Sólo existe una pequeña definición en el *Volumen Segundo* (Baa – Cancio), página 786, del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de la Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores* dirigido por *Emilio Casares Rodicio*, consultado en la *Biblioteca de la Universidad de Jaén*, y dice lo siguiente:

*“Bunde. Con este término se designa un tipo de baile popular, una canción en Colombia y una danza en Panamá”*

Tradicionalmente, según nos dice *Álvaro Pareja Castro*<sup>418</sup>, Director del Centro de Documentación del Quindío en Armenia, Colombia:

*“En el Departamento del Tolima ha significado miscelánea de ruidos, mezcla desordenada de sonos. Cuando en una reunión muchas personas hablan al mismo tiempo, sobre diferentes temas, y hacen bulla, en Colombia, suele decirse: ¿Qué es ese Bunde? Tal es la significación exacta que la costumbre criolla ha dado a la palabra. Al decirse “¡toque un Bunde, Maestro!” se pide una ensaladilla de música en diferentes melodías y compases que reclaman el diapasón y el tiple”.*

El *Bunde* como pieza musical es una *anarquía melódica*. Es la síntesis del rumor de los llanos del Tolima que aprisionó el campesino en su rondador elemental. Siguiendo con una definición de Pareja Castro,

*“Bunde es una obra compuesta combinando varios ritmos folklóricos colombianos de la Zona Andina tales como el Bambuco, el Pasillo, el Torbellino, la Caña, el San Juanero, etc.”*

Pero para introducirnos realmente en la estructura, en la forma, en lo que quiere decir el *Bunde*, hay que reproducir literalmente, cómo nos lo describe el Maestro *Gerardo López Castillo*<sup>419</sup>:

---

<sup>418</sup> Entrevista realizada en el Centro de Documentación del Quindío en Armenia, Colombia.

<sup>419</sup> Entrevista realizada al Maestro *Gerardo López Castillo*, Profesor de Clarinete en la Banda Departamental del Quindío (Armenia) y Director de la Banda - Escuela de Música de Salento (Quindío) en el *Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Quindío* entre los días 10 al 15 de octubre de 2016.

*“[...] Tal vez, el primer Bunde nació en una rústica zampoña, hecha de carrizos de caña del Maestro Alberto Castilla cortados a machete por un tosco vaquero tolimense, en cualquier vega fragante del río de los Coyaimas, cuyo nombre indio cambiaron los españoles por el de un aventurero portugués [...]”*

Siguiendo con la narración del significado de la forma musical *Bunde*, según nos dice *López Castillo*:

*“[...] Has de imaginar que son las seis de la tarde en los llanos del Tolima. Hay aroma de piñuelas, de azahares y naranjuelo. Se escuchan la ocarina dulce de una torcaza y las castañuelas ásperas de pardas guarachas, mientras el choque libre perfila el hilo de su flautín entre los gonfalones del platanal. Imagina que muge el toro en la pampa verde, que un clarín retoza en la garganta de un potro arisco, alta la cabeza, fulgurante el ojo, abiertos los ollares y casi disparadas las puntas de las orejas, como escrutando el cosmos. Solapado a todo esto, en la fronda, silba el Tres Piés (pajarillo de la llanura tolimense). Imagina oír un Trisagio Devoto en las orillas de la laguna, los grillos pican el aire mientras escuchas el río y, esbelta, al viento, la palmera canta. Si eres capaz de imaginar todo esto, toda esa numerosa melodía del rumor del llano, todo eso que ya tienes en la cabeza y te has imaginado y oído en tu interior, no es otra cosa que el alfabeto germinal del Bunde<sup>420</sup> [...]”*

El *Bunde*, a pesar de no tener una aceptación en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, como hemos apuntado anteriormente, se hace parte del lenguaje popular, el cual, es utilizado con diversos significados. Según *Guillermo Abadía Morales*<sup>421</sup>

*“la palabra Bunde etimológicamente proviene del término “Bunda” que es el nombre de un baile africano de Sierra Leona definido como “wunde”. Según esto, se concibe el origen de la palabra en lo africano por lo cual estaría relacionado con uno de los ritmos más representativos del litoral pacífico: El Bunde Chocoano.”*

A la vez, *Abadía Morales*, lo define como “cierto baile de negros”. Sin embargo, va más allá y menciona que el *Bunde* como danza, no existe, ya que “es un ritual para un

---

<sup>420</sup> Ibid.

<sup>421</sup> Abadía Morales, G.: “2.300 Adiciones al vocabulario Folklorico Colombiano”. Bogotá. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, Bogotá Colombia. 1994. Pág. 48.

velatorio que se realiza ante la muerte de un infante y en la cual se canta un tipo de currulao denominado “Chigualo”, agregando que “en el Tolima, el único aire conocido con este nombre es el del Maestro Castilla y que corresponde a una composición única.” Además, añade, “que el Bunde de Castilla se baila con coreografía de la Guabina o del Torbellino sin generar problema rítmico alguno<sup>422</sup>”.

El Padre José Ignacio Perdomo dentro del *Glosario Folclórico de la Historia de la Música en Colombia*<sup>423</sup>, define el término *Bunde* con varias acepciones, entre ellas, como “Ritmo del Tolima que popularizó el ilustre artista Alberto Castilla (1883-1937)”.

A pesar de estas definiciones usadas por Abadía Morales y el Padre Perdomo, Blanca Álvarez<sup>424</sup> lo especifica como “un aire armonioso y señorial parecido a la Guabina”. Según la misma autora, se relatan crónicas de que el primer *Bunde* nació en el Espinal - Tolima en 1881, lleva por nombre “Hacienda de Canastos” y su creador fue Timoteo Ricaurte, quien se inspiró en el nombre de dicha hacienda para componerlo.

Según Cesáreo Rocha Castilla<sup>425</sup>, tradicionalmente en el Tolima, y dentro de la jerga local, la palabra *Bunde* ha significado “miscelánea de ruidos o mezcla desordenada de sonos”. Además, agrega que “cuando hay algarabía o desorden suele utilizarse el dicho ¡que es ese Bunde! en referencia al caos”.

Otra acepción dentro de las costumbres tradicionales tolimenses es utilizar este término cuando se pide a los músicos tocar o improvisar diferentes tonadas y ritmos. Rocha Castilla concluye que el *Bunde* es una “anarquía melódica y es la síntesis del rumor de los llanos que aprisiona al campesino en su rondador elemental<sup>426</sup>”.

---

<sup>422</sup> Ibid.

<sup>423</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “Glosario Folclórico de Términos Relativos a Danzas, Cantares en Instrumentos Típicos de Colombia” en “Historia de la Música en Colombia”. Capítulo XXVIII. Plaza y Janes Editores – Colombia Ltda. Bogotá, 1980. Pág. 249.

<sup>424</sup> Álvarez, B.: “Raíces de mi terruño” en “Enciclopedia Folklórica del Tolimense”. Ibagué – Tolima. Imprenta Departamental, 1991. Pág. 303.

<sup>425</sup> Perdomo, C.: Taller de Música. Primer documento. 1978.

<sup>426</sup> Ibid.

La definición de *Rocha Castilla* es reafirmada por *Guillermo Abadía Morales*<sup>427</sup> agregando que “*el Bunde es mescolanza y confusión.*” Este concepto es ratificado por *Helio Fabio González Pacheco*<sup>428</sup> quien define el vocablo, en su capítulo titulado “*La Gata Golosa*” de su “*Historia de la Música en el Tolima*” como “*desorden o mezcla de cosas inconexas, término utilizado en el Tolima en el siglo XIX como sinónimo de reunión o tertulia de baile sobre todo en los festejos de San Juan.*”

Concluyendo con otra definición más de *González Pacheco*<sup>429</sup>, éste dice que “*el Bunde es una conjunción de compases de bambuco, vals, danza y pasillo.*”

En síntesis, todos los significados de la palabra de *Bunde* son equivalente a la diversidad de conceptos que se puedan usar. Esta variedad hace que sea complejo hablar de este término de una manera absoluta, ya que el significado es usado dependiendo del contexto y una situación específica. Esta palabra es semejante a la variedad racial, cultural y geográfica dentro del territorio colombiano.

El mayor problema radica en las definiciones ambiguas encontradas sobre el *Bunde* como aire o ritmo. Ya hemos visto que diferentes autores lo describen como la mezcla de varios ritmos de la *Región Andina* en los cuales encontramos el *Bambuco*, el *Pasillo*, la *Guabina* y la *Danza*, como son «*Armenia*» del *Maestro Juan Amador Jiménez* o el «*Bunde del Vestido*» del *Maestro Carlos Augusto Cardona*, que da nombre a este capítulo. Ambos son partituras realizadas con varios ritmos: en la primera se mezclan *Bambuco* y *Pasillo*; y en la segunda, se utiliza una mezcla de *Pasillo*, *Guabina* y *Sanjuanero*.

A pesar de estas definiciones no hay referencia alguna que describa a fondo los rasgos característicos y aspectos musicales de este ritmo desde un lenguaje técnico. Por el contrario, es recurrente en varios autores describirlo desde una perspectiva narrativa a través de un lenguaje poético como es el caso de *Cesáreo Rocha Castilla*<sup>430</sup>:

---

<sup>427</sup> Abadía Morales, G.: Compendio General del Folklore colombiano. Editado por la Universidad Nacional de Colombia. Santa Fe de Bogotá. Bogotá, Colombia. 1975. Pág. 184.

<sup>428</sup> González Pacheco, H. F.: “*La Gata Golosa*” en la “*Historia de la Música en el Tolima*”. Ibagué: Fundación para el Desarrollo de la Democracia “*Antonio García*”. 1986. Pág. 51

<sup>429</sup> Ibid.

<sup>430</sup> Perdomo, C.: Taller de Música. Primer documento. 1978.

“*El Bunde es una amalgama de ruidos hechos melodía, y por eso en una misma pieza musical de tal estirpe, se perciben compases de bambuco, de valse, de danza y de pasillo, atados por los hilos armoniosos de un solo paisaje melódico recargado de matices. Tal, la razón para que el Bunde sea la canción folclórica por excelencia del Tolima. En la letra del Bunde creado sobre la partitura del Maestro Castilla, danzan, vuelan, la candileja, los tunjitos, el Mohán, mandingas y otros mitos de los que ha creado la superstición indígena del pueblo del Tolima... cuya imaginación les da fuerza, vida y presencia de manera especial, en los melancólicos atardeceres del llano, a la hora en que las primeras sombras alargan el miedo y la superstición*”.

Muchos autores encontraron en este tipo de lenguaje poético una manera narrativa de describir un fenómeno específico, en este caso *El Bunde*. Aunque las descripciones narrativas son una importante fuente de referencia, generalmente tienden a la subjetividad por la falta de un lenguaje más técnico, preciso y crítico. Esto no es culpa de los historiadores de la época, ya que no tenían las herramientas epistemológicas adecuadas para abordar un objeto de estudio en este caso musical, campo de estudio de la musicología histórica, la cual se desarrolló muchísimo después de estas narraciones.

Ante la ambigüedad de definiciones alrededor del *Bunde* como ritmo, sabiendo que es el de *Alberto Castilla* el más importante y popular sin tener otras referencias similares igual de importantes, se abren las siguientes interrogantes: ¿Cómo es posible que el *Bunde* del *Maestro Castilla* siendo una composición tan popular y emblemática no tenga otras composiciones equivalentes y similares?, ¿Por qué si hay muchos *Bambucos*, *Pasillos*, *Torbellinos*, *Guabinas* y pocos *Bundes*?, ¿Será factible que el *Bunde* realmente no sea un ritmo, ni aire y ni mucho menos se pueda considerar un género musical?, ¿Es posible que, así como la palabra *Bunde* defina algo confuso, estemos ante una confusión colectiva acerca de la categorización del *Bunde* como ritmo insigne del Tolima?

Para poder abordar esta problemática es indispensable abordar analíticamente la partitura del *Maestro Castilla*, ya que, como fuente primaria, es la que nos puede otorgar una visión más aproximada ante tantas preguntas, pero antes de realizar esta encomienda, hay que situar al propio *Maestro* y al *Bunde*.

El *Departamento de Tolima* está situado en el centro del país. Limita por el Norte con el *Departamento de Caldas*, por el Este con el *Departamento Cundinamarca*, por el Sur con los *Departamentos de Huila y Cauca* y por el Oeste con los *Departamentos de Quindío, Risaralda y Valle del Cauca*.

El *Tolima* debe su nombre a la historia de una princesa indígena, *Yulima*, martirizada y ejecutada por los españoles. *Yulima* era una sacerdotisa, que regentaba un santuario religioso en las cercanías del volcán Machín, que fue asaltada y hecha prisionera, siendo conducida encadenada hasta Ibagué, en cuya plaza principal se le incineró viva por los conquistadores y mientras agonizaba recibía bendiciones del Padre Cobos para que su alma volara pronto al cielo. Su nombre legendario ha sido conservado por el *Departamento* como homenaje perenne a su martirio.

El *Bunde* existente, antes de que los españoles conquistaran la región, podría estar compuesto por los ritmos de las diversas tribus pertenecientes a la familia Caribe y Quimbaya, que eran las tribus que existían en esta zona anteriormente, aunque la tribu más conocida es la tribu Pijao, que se resistió al dominio español y cuyos integrantes fueron diezmados en un 90% por la hambruna y enfermedades como la peste negra y la viruela.

Dicho lo cual, el Departamento fue creado jurídicamente mediante Ley 65 de Noviembre de 1909. Durante la Colonia y el siglo XIX se destacó por ser un centro cultural con la actividad de prestigiosos personajes como Mutis, Humboldt, Bompland, José Eustasio Rivera y otros.

El *Departamento del Tolima* está rodeado por la magia de sus historias. Cuando se habla del *Mohán*, la *Madremonte*, la *Llorona*, el *Sombrerón* y el *Tunjo* se observa en el Tolima Grande (Tolima y Huila) una abundancia de mitos y leyendas, que hacen parte de las costumbres del colombiano, y además provienen de la tradición oral de los pueblos que se encargaron de unir la fantasía con las creencias populares. Para saber más sobre estos mitos

o leyendas tolimenses hay que adentrarnos dentro del propio departamento, a partir del libro de Javier Ocampo López, *Mitos y Leyendas de Antioquia La Grande*<sup>431</sup>.

Las tonadas interpretadas por el campesino en el *Tolima Grande* consignan toda esta tradición oral para convertirla en canción. Es por esto que autores como *Cantalicio Rojas, Gonzalo Sánchez, Alfonso Liz* y otros compositores más recientes como *Leonor Buenaventura, Luis Enrique Aragón Farkas, Jorge Humberto Jiménez, Juan Pablo Hernández* entre otros, recrean en sus letras la esencia de los mitos Tolimenses.

El mito es un mecanismo de un colectivo para buscar explicaciones no científicas de fenómenos naturales. Otra función del mito es crear conductas de control por medio del miedo, en donde todos nuestros actos morales son castigados o favorecidos por seres mitológicos. Sin embargo, a pesar del trasfondo fantasioso, un mito también es una verdad a medias en donde el campesino buscaba explicaciones de un hecho cotidiano y real por medio de leyendas, narraciones religiosas y cualquier mecanismo oral para convertirlo en mandato o ley.

*“Los mitos hacen parte de la superstición de los indígenas del Tolima, que toman fuerza en los melancólicos atardeceres del llano a la hora de las primeras sombras que alargan el miedo y la superstición”<sup>432</sup>.*

El *Bunde Tolimense* mezcla de *Bambuco, Torbellino* y especialmente *Guabina Huilense*, es una pieza particular del Maestro Alberto Castilla bautizada de esa manera por su significado de mezcla y confusión de gentes, revoltillo de cosas diversas, segunda acepción de la palabra, después de tonada, canto y danza típicos del *Litoral Pacífico*. Sólo se conoce una *coreografía* investigada y propuesta por el *Maestro Misael Devia Morales*<sup>433</sup> pero escasamente bailada.

Desde tiempos se escriben *Bundes*, citar por ejemplo los de los Maestros Emiliano Lucena (*Bunde*), Luis Uribe Bueno (*Pajobán*), Manuel J. Benavides (*Bunde: Ritmo Negro*), Carlos E. Cortés

---

<sup>431</sup> Ocampo López, J.: *“Mitos y Leyendas de Antioquia La Grande”*, Plaza & Janés, Editores Colombia SA, Septiembre de 2001, Bogotá DC, Colombia.

<sup>432</sup> Perdomo, C.: Taller de Música. Primer documento. 1978.

<sup>433</sup> Devia Morales, M.: *“Folclor Tolimense”*. Revista Colombiana de Folclore. Volumen III. N° 7, Pág. 9-106, Bogotá, 1962; *“Manuscritos sobre folclor Tolimense”*. Armero, 1984; *“Los Cien Compañeros Típicos del Calentano Antiguo del Gran Tolima”*. Fondo de Cultura Beneficencia del Tolima. Ibagué



(*Las Carboneritas*), Carlos A. Moreno (*Mis Amores*), Carlos Vieco (*Romance del Esclavo*), Luis Carlos Echeverry García (*Brisas del Tatamá*<sup>434</sup>), entre muchos otros compositores.

En Colombia en los Departamentos de la *Zona Andina* y el *Chocó* se han conocido géneros musicales denominados «*Bunde*» que, al parecer, tienen origen africano. En el Tolima, el *Bunde* es conocido en el folklore musical como un ritmo, producto de varios ritmos, pero no es hasta la creación a primeros del siglo XX con la creación del conservatorio del Tolima, cuando Alberto Castilla compone y estudia el *Bunde* como aire y se conocen *Bundes* como «*En el Día de San Juan*», «*Noches del Tolima*» y el «*Bunde Tolimense*», entre otros. En su proceso coreográfico las danzas folklóricas de *Armero* bajo la dirección de *Inés Rojas Luna* desarrollaron propuestas enfatizando su calidad en la marcación y como estudio y desarrollo de la capacidad auditiva de sus bailarines.

El conocido *Bunde Tolimense* era bailado por el grupo de *Danzas de Armero* hasta que por decreto quedó institucionalizado como *Himno del Tolima* «*El Bunde de Castilla*» y prohibida su ejecución danzarina, pero esto no quiere decir que sean todos y no los demás *Bundes*.

La caracterización lo daba su melodía o composición como es el caso de la partitura del *Maestro José Restrepo* «*En el Día de San Juan*», su letra expone el amor y conquista del campesino hacia su pareja describiendo los bellos paisajes del Tolima, contando una historia amorosa al bailarlo.

---

<sup>434</sup> Del CD «Binaural». Pista 5. Grupo Sinapsis. Grabado en Talea Estudio – Bogotá, Colombia en Abril de 2016.  
ANEXO III. PISTA

***En el Día de San Juan***<sup>435</sup>

*Con mi viejita querida  
con mi viejito también  
y con mi negrita linda  
que tanto sabe querer*

*Nos iremos pa'l Tolima  
tierra que me vió nacer  
y que llevo aquí prendida  
muy adentro de mi ser*

*A cantar, a bailar  
que las penas hay que olvidar  
a querer, a gozar  
en el día de San Juan*

*Con mi viejita querida  
con mi viejito también  
y con mi negrita linda  
que tanto sabe querer*

*Nos iremos pa'l Tolima  
tierra que me vió nacer  
y que llevo aquí prendida  
muy adentro de mi ser*

*A cantar, a bailar  
que las penas hay que olvidar  
a querer, a gozar  
en el día de San Juan*

*Nos iremos pa'l Tolima  
para bailar al vaivén  
de este bunde y la guabina  
tan dulce como la miel*

---

<sup>435</sup> En el LP «Los Cisnes» (Álbum) «En El Día De San Juan» (Bunde). Garzón Y Collazos LP – 210.  
ANEXO III. PISTA N° 10

*Y veremos que en la vida  
no hay cosa mejor que ver  
las fiestas de mi Tolima  
para allí desear volver*

*A cantar, a bailar  
que las penas hay que olvidar  
a querer, a gozar  
en el día de San Juan*

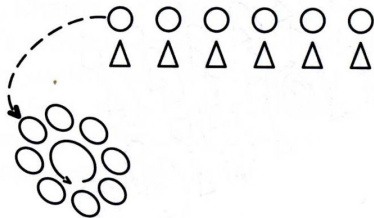
*Nos iremos pa'l Tolima  
para bailar al vaivén  
de este bunde y la guabina  
tan dulce como la miel*

*Y veremos que en la vida  
no hay cosa mejor que ver  
las fiestas de mi Tolima  
para allí desear volver*

*A cantar, a bailar  
que las penas hay que olvidar  
a querer, a gozar  
en el día de San Juan*

La planimetría<sup>436</sup> del *Bunde Tolimense* es la siguiente gracias a la investigación de Giraldo de Jesús Aguirre Aristizábal: 1. *Ubicación*; 2. *Círculo*; 3. *Óvalos*; 4. *Balanceos*; 5. *Diagonal*; 6. *Filas Horizontales*; 7. *Codos*; 8. *Zig-Zag*; 9. *Círculo con Retorno*; 10. *Filas Verticales para Salir*.

Fig. 24



Las parejas se ubican en el escenario al costado derecho del mismo, inicia la música y los hombres se desplazan para formar un círculo e invitar a la mujer.

<sup>436</sup>Transcripción Planimétrica del *Bunde Tolimense* de Giraldo de Jesús Aguirre Aristizábal: “Manual de Danzas Folclóricas del Departamento del Tolima”. Comité de Investigación Folclórica de la Junta Nacional de Folclor: María Cortés de Piñeros y Clemencia Franco de Novoa. Dirección Musical: Reinaldo Méndez Guativa, Talea Estudio Ltda. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia. Impresión: Ideas Tipográficas, Bogotá, Colombia, 2012. Pág. 47-49.

Ya formado el círculo y ubicados frente a la mujer y al hombre, tomados de la mano derecha, realizan un giro completo en el puesto dos veces.

Fig. 25.

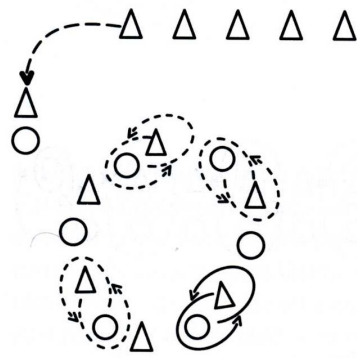
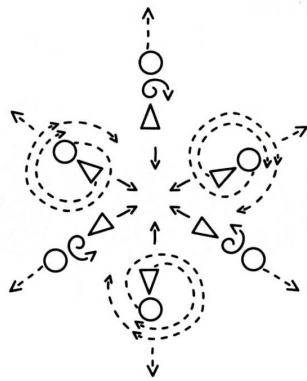


Fig. 26.



Las parejas se ubican frente a frente, las mujeres toman al hombre por los hombros y el hombre toma a la mujer por la cintura para realizar balanceos adelante y atrás y con giros se desplazan para cambiar de posición tres veces.

Fig. 27.

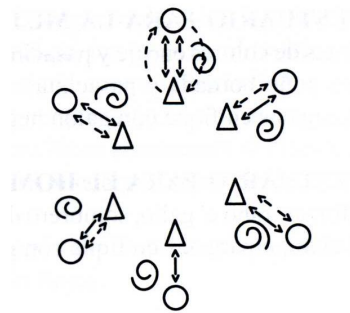


Fig. 28.



Después de los balanceos en círculo para formar una diagonal y realizar desplazamiento hacia la izquierda y volver al puesto para quedar frente a frente y realizar coqueteos con cambio de puesto dos veces.

Enseguida de la diagonal se desplazan mujeres y hombres tomados de la mano para formar filas horizontales, ya ubicadas las mujeres dan un giro en el puesto y se desplazan alrededor del hombre.

Fig. 29.

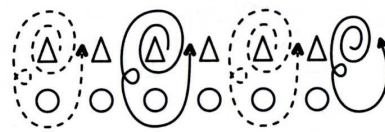
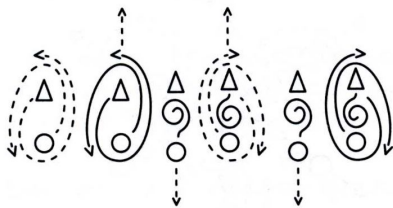


Fig. 30.



Ya ejecutada la figura anterior las mujeres realizan codo derecho e izquierdo para devolverse con codo derecho desplazándose hacia el lado derecho las parejas 2, 4 y hacia el lado izquierdo las parejas 3, 5 y las parejas 1, 6 en el puesto y todas forman un círculo.

Formado el círculo, las mujeres entran a formar un círculo y los hombres se quedan en el puesto y forman otro para realizar zig-zag entrando y saliendo las mujeres cierran pañolón adentro y lo abren hacia afuera, los hombres llevan el sombrero en la mano derecha hasta llegar al puesto inicial.

Fig. 31.

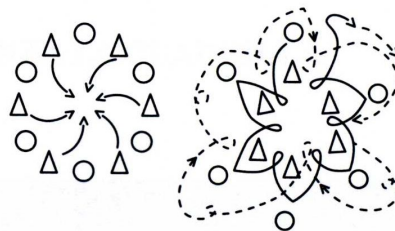
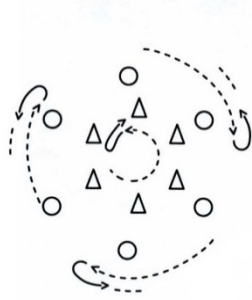


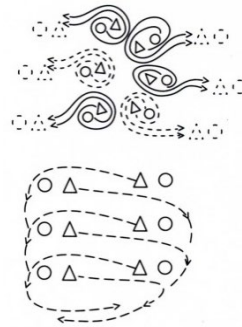
Fig. 32.



Ya habiendo realizado el zig-zag con desplazamiento, las mujeres y los hombres se encuentran en el puesto de inicio para devolverse en círculo y llegar hasta la pareja (0).

Habiendo llegado a puesto, las parejas se encuentran y realizan codos izquierdos con desplazamientos para formar cuatro filas y hacer un cruce para salir del escenario las parejas frente a frente, mujer de espalda y el hombre frente a ella.

Fig. 33.



El traje que se utiliza para bailar el *Bunde Tolimense*<sup>437</sup> es: Falda de colores vivos con arandelas, cintas de colores, encaje y pasacintas, blusa blanca de cuello de tortuga, manga larga con puño bordada y pasacintas, enagua con pasacintas negro, bombachos, alpargatas en fique con galón negro y moño en flores para las mujeres; y, para los hombres, pantalón blanco, camisa blanca con alforzas, rabo e' gallo, sombrero de pindo, poncho, mochila de fique, machete al cinto, alpargatas en fique con galón negro.

*Alberto Castilla Buenaventura* e *Ibagué* son dos grandísimos iconos de la Cultura Colombiana. Aunque Castilla Buenaventura como compositor no tenga un catálogo de obras muy amplio, le bastaron obras como *Rondinella*, *Guabina Tolimense* y *Bunde Tolimense* para immortalizarse como creador. Como características importantes en las obras de Alberto Castilla, éstas se basan en ritmos colombianos (principalmente *Guabina* y *Pasillo*), son de formato instrumental, contienen estructuras formales tripartitas y mantienen la tonalidad axial durante toda la composición sin modular a otros centros tonales.

En 1906, Alberto Castilla funda la *Academia de Música del Tolima* que, actualmente, es el Conservatorio del Tolima, y se ha encargado de liderar los procesos formativos musicales no solamente a nivel regional sino a nivel nacional durante más de una centuria. La imagen de

<sup>437</sup> Aguirre Aristizábal, G. de J: "Manual de Danzas Folclóricas del Departamento del Tolima". Comité de Investigación Folclórica de la Junta Nacional de Folclor: *María Cortés de Piñeros* y *Clemencia Franco de Novoa*. Dirección Musical: *Reinaldo Méndez Guativa*, Talea Estudio Ltda. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia. Impresión: Ideas Tipográficas, Bogotá, Colombia, 2012.

hombre influyente y de cultura, se plasmó principalmente cuando Castilla, desde su visión cosmopolita y futurista, decidió construir una *Sala de Conciertos*. Esta idea se hizo realidad en 1934 cuando se inauguró una *Sala de Estilo Republicano*, inicialmente Bautizada como *Sala Beethoven*<sup>438</sup>, que posteriormente llevaría el nombre de su creador, y que durante más de medio siglo se ha convertido en el centro cultural musical más importante del Departamento del Tolima y una de las más importantes *salas de concierto* del país declarada *Monumento Nacional* por la ley 112 de 1994.

Fue Castilla realmente el icono creador y gestor de la Ciudad Musical, hombre de cultura de la capital tolimense cuyo importante legado ha trascendido hasta nuestros días. La vida bohemia que vivió Castilla en Bogotá rodeada por intelectuales y músicos, la siguió desarrollando no solamente en Ibagué, sino en sus alrededores, como es el caso del municipio del *Espinal*. El compositor Eleuterio Lozano narra el siguiente acontecimiento:

*“Había en el Espinal una señora llamada María Jiménez, que tenía una venta de trago y una pianola. Allí iba Castilla por una doble atracción: la pianola y el trago.... Fue allí, en el establecimiento de doña María Jiménez, donde un día agujoneado por los tragos, Castilla improvisó la música del Bunde Tolimense, tocándolo por la pianola y acompañando en la guitarra por Lucena*<sup>439</sup>”.

*Alberto Castilla* no fue no fue la excepción a este tipo de expresión cultural. El siguiente es un verso de la primera letra escrita por *Cesáreo Rocha Castilla*<sup>440</sup>

*“Danzan, vuelan Candilejas, brujas  
en las sombras.  
Y el mandingas,  
los tunjitos y el mohán”*

Pero este no es el único elemento mágico que tiene relación con el *Bunde Tolimense*. Existen dos mitos alrededor del emblemático *Himno del Tolima* compuesto por *Alberto Castilla*. El primero tiene que ver con la creación musical de una obra netamente instrumental, para luego convertirse en un himno sin letra. El segundo interrogante es la categorización como aire y ritmo e inclusive como género regional. Estos dos interrogantes serán expuestos a lo largo de este capítulo.

---

<sup>438</sup> González Pacheco, H. F.: *Historia de la música en el Tolima*. Ibagué: Fundación para el desarrollo de la Democracia. 1986.

<sup>439</sup> Ibid.

<sup>440</sup> González Pacheco, H. F.: *Patrocinio Pepe don Andriano* en la *Historia de la Música en el Tolima*. Ibagué: Fundación para el Desarrollo de la Democracia *“Antonio García”*. 1986. Pág. 29

De carácter amoroso, procedente de los campesinos colombianos, el *Bunde*, es el *Príncipe del folklore tolimense*. Como ya hemos visto, su nombre indica que es una mezcla, un acopio de ritmos. Siguiendo con la entrevista al *Maestro López Casillo*, nos sigue diciendo:

“[...] el Maestro Castilla captó magistralmente en el Bunde el mágico eco de las melodías coterráneas, sones, celajes, y con ello acopló, formó y armonizó los compases e intercaló las melodías, creando un resumen armonioso y bello, misterio y sutil de todas las danzas tolimenses. En definitiva, el Bunde tiene la cadencia dulce de un vals criollo con el acelerado vendaval de un «Pasillazo» colombiano, con el ajetreo coquetón del Bambuco y, con la suavidad y el reposo de la danza [...]”.

Es así como en el año de 1914, tras largas jornadas de tertulia y bohemia Castilla concibió el *Bunde Tolimense* en el municipio del Espinal. Y es aquí, el Espinal, la ciudad del Bunde y de la tambora, tierra de mitos y leyendas donde Alberto Castilla concibió su más representativa composición: *El Bunde Tolimense*.

Helio Fabio González Pacheco realiza un paralelo entre Ibagué y el Espinal. Si la capital Tolimense es conocida como «*Ciudad Musical de Colombia*», al Espinal debería catalogarse «*ciudad musical del Tolima*»<sup>441</sup>

Para la creación del *Bunde*, Alberto Castilla hizo una mezcla de ritmos: *Guabina, Pasillo y Danza* que

“es una amalgama de estos ritmos, saturados de sonidos del aire, entre las cañas, el rumor del río, el trinar de las aves mañaneras; alegrado con el retozo de brujas, duendecillos y mohanes y bautizado con gotas de anisado, chicha y guarapo Espinal uno. Así nació el Bunde de Castilla, en 1914, en una casucha de la plaza principal del Espinal de propiedad de Arturo Galindo, en ese tiempo club social”<sup>442</sup>.

De esta manera, y como testimonio a la posteridad, se puso la siguiente placa en la plazoleta que expresa lo siguiente<sup>443</sup>:

---

<sup>441</sup> González Pacheco, H. F.: “*Historia de la música en el Tolima*”. Ibagué: Fundación para el desarrollo de la Democracia. 1986. Pág. 46.

<sup>442</sup> Álvarez de Parra, B.: “*Raíces de mi terruño*”. Ibagué-Tolima: Imprenta Departamental. 1991. Pág. 303

<sup>443</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “*Historia de la Música en Colombia*”. Plaza y Janes Editores – Colombia Ltda. Bogotá, 1980.



**“Aquí nació el inmortal Bunde Tolimense”**

Septiembre 10 de 1914 hora 11 a.m.

*Autor:* Alberto Castilla Buenaventura

1ª letra Cesáreo Rocha Castilla

2ª letra Nicanor Velásquez Ortiz.

*Guitarra:* Emiliano Lucena Rodríguez

*Tiple:* Adolfo Lara Olarte

*Testigos:* Eleuterio Lozano y Pedro Sánchez

El compositor *Emiliano Lucena*, narra este suceso de la siguiente manera:

*“Cuando el Maestro Castilla vino al Espinal en el año de 1914... tuve el placer de gozar de su amistad. Entonces existía un club social de propiedad de Arturo Galindo, y como este club tenía un piano lo visitaba con frecuencia. Allí nació por el poder de la inspiración, esa obra que es como el himno de los Tolimenses. Yo fui un favorecido de la suerte, por el hecho de haber sido ... quien con la guitarra ... acompañaba al Maestro las frases que iban brotando de su mente y corazón hasta formar con ellas la pieza musical tan conocida y aplaudida, y a la cual es suficiente para inmortalizarlo como compositor<sup>444</sup>”.*

Sin embargo, y a pesar de que, en la placa conmemorativa de la plazoleta del edificio de la Caja Agraria en el Espinal, se menciona a los autores de la letra el *Bunde Tolimense*, estos no realizaron la letra en la fecha que describe la placa. La obra de Castilla fue en principio instrumental. Posterior a este acontecimiento, a través de una ordenanza el 14 de diciembre de 1959, se toma la siguiente decisión:

*“Por medio de la ordenanza N° 66, la asamblea del Tolima, en su artículo 1º, ordena rendir pleitesía y homenaje de admiración y gratitud al Maestro Alberto Castilla por ser artífice preclaro de la belleza, orgullo auténtico del Tolima y la república; así mismo, en su artículo 2º: Declara como Himno Oficial del Departamento del Tolima EL BUNDE, del mismo Maestro<sup>445</sup>”*

---

<sup>444</sup> Ibid.

<sup>445</sup> Perdomo Escobar, J. I. “Historia de la Música en Colombia”. Plaza y Janes Editores – Colombia Ltda. Bogotá, 1980.

De lo anterior, cabe resaltar, que en 1959 la ley sólo consagró lo referente a la música, pero de las dos letras existentes, una de Cesáreo Rocha y la otra de Nicanor Velásquez (Timoleón) se guardó silencio. Se puede decir entonces, que legalmente, en esta ordenanza, el *Bunde* de Castilla, es un Himno sin texto.

***Bunde Tolimense***<sup>446</sup>

*Canta el alma de mi raza  
en el bunde de Castilla,  
y este canto es sol que abrasa.*

*Nacer, vivir, morir  
amando el Magdalena,  
la pena se hace buena  
y alegre el existir (bis).*

*Baila, baila, baila, baila  
sus bambucos mi Tolima,  
y el aguardiente  
es más valiente y leal (bis).*

*Soy vaquero tolimense  
y en el pecho llevo espumas,  
va mi potro entre las brumas  
con cocuyos en la frente,  
y al sentir mi galopar,  
galopa el amor del corazón (bis).*

*Pues mi rejo va a enlazar  
las dulzuras del amor  
con la voz de mi cantar.*

El *Bunde Tolimense* se postula como un himno sin letra en el afán de convertirse en el icono del *Tolimensismo*, primero por ser el Maestro Alberto Castilla su compositor y modelo del ciudadano culto y burgués, segundo por ser reflejo del arte musical de la región impuesto por la élite de músicos e intelectuales de la época, y tercero, por la búsqueda de identidad musical

---

<sup>446</sup> *Bunde Tolimense*, Letra de Nicanor Velásquez (Timoleón) y Música de Alberto Castilla. Del Disco “*Bunde Tolimense con Garzón y Collazos*”. Pista Núm. 2, Lado 1 del Disco. Sello discográfico: SONOLUX. LP - 12132 Formato: Vinyl, LP, Álbum, Mono. Año: 1955. Créditos: Artwork by – Indulito, Medellín (Antioquia), Colombia.  
ANEXO III. PISTA 11.

como proceso de homogenización regional. Algo similar se vivió a nivel nacional en los procesos de construcción de patria a comienzos del siglo XX nombrando al *Bambuco* como aire y danza nacional dentro de una nación centralista olvidándose de las músicas periféricas<sup>447</sup>. El *Bunde Tolimense* realizó este mismo camino hacia la búsqueda de identidad regional.

El Himno del departamento del Tolima tuvo una gran difusión y popularización gracias a la imagen de Alberto Castilla, la fácil asimilación del colectivo a la música y el texto, y por las importantes versiones de diferentes agrupaciones emblemáticas departamentales como la *Banda Sinfónica*, *Estudiantinas*, *Rondallas* y *Duetos* en los que se destacan *Garzón* y *Collazos*, los *Hermanos Moncada*, la estudiantina *Sinapsis*, etc.

En la actualidad, y desde 1994, en el *Espinal* se celebra anualmente el *Festival Nacional del Bunde "Gonzalo Sánchez"*. Hecho que sumado al suceso histórico ya reseñado de la composición de Castilla, le ha ganado el título de *Tierra del Bunde*. Dentro de las actividades del concurso se otorga el premio de composición al mejor *Bunde Tolimense*, donde se le cataloga como un ritmo de la *Zona Andina Colombiana* característico del Tolima Grande. Este premio usualmente queda desierto ante la ausencia de composiciones de este ritmo.

---

<sup>447</sup> Sánchez Suárez, S. A.: “Reflexión Histórica de las Formas de la Escritura Musical del Bambuco, entre el Colonialismo y la República en Colombia”. *Música, Cultura y Pensamiento*. Conservatorio del Tolima, Ibagué. 2009. Pág. 115 – 130.



## 6. El Análisis Musical

### Introducción

“Oíd con atención los Cantos Nacionales, porque son una mina inagotable en la que se encuentran las melodías más hermosas, que os darán una idea del carácter de los diferentes pueblos”

Robert Schumann (1810-1856)

Determinar cómo funciona la *estructura*<sup>448</sup> de una *composición musical* como son el *Bambuco*, el *Pasillo*, el *Bunde* y el *Pasodoble* es uno de los objetivos para esta investigación. Para lograrlo analizamos una serie de composiciones de diferentes autores colombianos de la Zona Andina, más en concreto, pertenecientes al Departamento del Quindío. Como todos estos ritmos constituyen por sí mismos un lenguaje específico «con todas las categorías que eso implica», el análisis que emprendemos consiste básicamente

---

<sup>448</sup> Según Sergiu Celibidache, toda partitura tiene una estructura objetiva articulada hasta llegar al punto culminante, que es el lugar donde se acumula la mayor cantidad de tensión.

“Está claro que la repetición material de un sonido, a pesar de surgir de estructuras musicales incipientes, no consigue la oposición que permite generar una expansión continua en el espacio y en el tiempo. Dado que cada articulación musical manifiesta un proceso de expansión y compresión, el derecho a subsistir dentro de un acontecimiento de dimensiones espaciotemporales- es decir, el derecho de duración- depende directamente de los contrastes. ¿Hasta dónde puede prolongarse una expansión? evidentemente hasta que ya no puede expandirse más. Este punto crucial de cada desarrollo expansivo se llama punto culminante. Dicho punto de inflexión, es decir, aquel en el que la dirección extrovertida de la expansión se vuelve introvertida (retrocede) es el punto cardinal alrededor del cual se organiza funcionalmente toda forma de arquitectura musical. Debido a su sentido exclusivo queda excluido rigurosamente de todo estudio de la forma. Todo aquello que ocurre en la fase expansiva experimenta en la siguiente fase compresiva una reducción orgánica que favorece su complementariedad. De no ser así, entonces el final no sería el consecuente e inevitable resultado del comienzo. Dicho de otra forma, si el final es la verdadera consecuencia del comienzo, se produce lo mismo que en el acto de pensar, en el cual el final es contemporáneo del comienzo”. (Celibidache, 2001, pág. 38).

El primer sonido que se percibe de una estructura se llama punto cero. Según nuestra idea, el punto final debe estar al mismo nivel que este sonido de inicio. Entre el punto cero y el punto culminante tenemos la fase de expansión de la tensión, y entre el punto culminante y el final la fase de resolución de esta. Por tanto, nuestra función es descubrir la estructura de la pieza, en ningún caso distorsionarla.

“Cuando el compositor ha puesto su obra en el mercado, interviene una persona, el intérprete. No se sabe, sin embargo, de qué es intérprete. ¿Quizás de lo que permanece? [...] Es más fácil asociar el forte a la violencia que a la suavidad, y éstas son asociaciones primitivas. Un "intérprete" con gran temperamento realizará contrastes, pero ¿responden éstos a los contrastes que conmovieron al compositor? La proporción de las relaciones, desde el punto de vista de la tensión y la estructura, tanto en la vía de la expansión como en la de la resolución, no es susceptible de ser interpretada. El intérprete puede ignorarla, y en lugar de volver a conducir esta vía hacia lo permanente, inquieta el carácter débil del hombre, con todas sus inevitables asociaciones”. (Celibidache, 1994, pág. 41).

en descomponer cada obra para entender y comprender el papel desempeñado por cada elemento, su interacción con los demás elementos y con el total de la obra. Al final, se explican tendencias estilísticas de los compositores en las conclusiones. Dado los parámetros de las escuelas tradicionales de análisis, no necesariamente satisfacen las necesidades de esta estética, modelamos un sistema de análisis útil a nuestro interés, tomando herramientas de las escuelas tradicionales. Puesto que cada objeto investigativo crea su propio método, la aplicación de técnicas de análisis musical fue moldeando la metodología a seguir. En esta sección se guía al lector por ésta, comprendiendo la selección de las obras, el proceso de transcripción y edición de partituras, y, la creación y configuración del manual de recursos técnicos del formato instrumental y el sistema de análisis: formal, melódico, armónico y de acompañamiento.

## **6.1. Las Partituras: El Proceso de Selección**

Entre nuestras fuentes primarias contamos con dos recursos inigualables: los *manuscritos originales* de los diferentes autores de las partituras seleccionadas y la *grabación* de estas por diferentes grupos instrumentales.

Las *partituras* han sido facilitadas por cortesía de *Sebastián Martínez Castro*, *Profesor de Guitarra y Director del Instituto de Bellas Artes* de la *Facultad de Ciencias Humanas y Bellas Artes* de la *Universidad del Quindío*, Armenia (Colombia), por la *Sala de Patrimonio Documental, Biblioteca, Universidad EAFIT*, Medellín (Colombia), por el *Centro de Documentación e Interpretación Musical* de Armenia (Departamento del Quindío), por el *Profesor de Clarinete* de la *Banda Departamental de Música del Quindío*, *Gerardo López Castillo* y, por los *Profesores de Cuerdas Típicas*, *Benjamín Cardona Osuna* y *Diego Sánchez* de la *Universidad Tecnológica de Pereira (UTP)*, Risaralda (Colombia).

Las *grabaciones* han sido facilitadas por el *Centro de Documentación del Quindío* en Armenia (Colombia), por el *Instituto de Bellas Artes* de la *Facultad de Ciencias Humanas y Bellas Artes* de la *Universidad del Quindío*, por el *Centro de Estudios e Investigación Regionales (CEIR)* de la *Universidad del Quindío*, por la *Banda Departamental de Música del Quindío* en Armenia (Colombia) y por el grupo de cuerdas típicas “*Sinapsis*” de Pereira (Colombia)

Tras realizar un inventario con todas las partituras manuscritas que llegaron a nuestro poder, se hizo una selección de obras para esta investigación. Entre las partituras encontramos algunas para cuerdas típicas y otras para piano. La calidad de las copias era buena, aunque se ha hecho una transcripción exacta de su contenido para una mejor lectura de estas.

## **6.2. Las Partituras: El Proceso de Transcripción.**

Antes de iniciar el proceso de la transcripción de las partituras ya habíamos definido el modelo de partitura que necesitábamos, el cual consiste en dos pentagramas correspondientes a las partes de bandola y guitarra. El proceso de transcripción de partituras se realizó desde diversos tipos de fuentes citando en niveles de jerarquía:

1. Grabación
2. Particellas de bandola
3. Particellas de bandola y guitarra correspondiente
4. Transcripciones para piano

Ante la diversidad del contenido en las fuentes, procedimos a hacer una corrección del material abarcando diferentes procesos para cada una según demandaban. En los casos de las particellas de bandola y guitarra, se han comprobado con la grabación en disco. En cuanto a las transcripciones para piano, se adaptó la melodía a una particella de bandola y luego concluimos con el proceso ya descrito.

Por su parte, las particellas de bandola y guitarra presentaron varios problemas. Muchas veces no coincidían en el número de compases y, en el caso de las guitarras, eran poco similares a la realidad. Así, fue necesario acudir a diferentes grabaciones para resolver problemas específicos. Por último, se han transcrito algunas obras a partir de sus respectivas grabaciones y otras se han tenido que realizar reducciones para piano ya que estaban en un formato sinfónico.

El equilibrio es una necesidad que asume la investigación en su intento por conseguir una objetividad casi utópica, con el fundamente de llegar a conclusiones tan cercanas a la realidad como sea posible. Por esta razón, quisimos equilibrar las obras con igual número entre *Bambucos*, *Pasillos*, *Bundes* y *Pasodobles*, de ahí que sean cuatro de cada danza para un total de dieciséis obras. Se ha intentado equilibrar el número de obras en tonalidad mayor y menor, aunque no siempre está equitativamente por igual. En el proceso de audición y transcripción de las obras, siempre se tuvo la orientación hacia este fin. En contraste, se encontró que, en el caso de todas las danzas, el *Pasillo* tiene una tendencia hacia las tonalidades mayores; el *Bambuco*, hacia las menores; los *Bundes* hacia



tonalidades mayores; y, los *Pasodobles* tienen tendencia indistinta. Así, de las dieciséis partituras trabajadas se han escogido las más significativas para nuestro fin.

### **6.3. De la edición de partituras**

El modelo de partitura que establecimos pretende ilustrar la forma primaria y original de la obra, de manera que al lector al escuchar o leer la obra asuma intuitivamente la periodicidad de la música colombiana con esquemas de cuatro ocho, dieciséis, treinta y dos, y sesenta y cuatro compases. La edición enseña en lo posible la partitura en sistemas de cuatro compases y cada sección en una página diferente. Las razones para determinar este modelo de partitura y sus parámetros anteceden el sistema de análisis y puede ser consultado en dicha instancia.

Al transcribir y editar las partituras en el programa *Sibelius Ultimate* nos vimos en la obligación de omitir detalles ornamentales de articulación de los instrumentos que integran el típico trío de cuerdas. Como este formato es una fuente muy importante en esta investigación, y esta fuente ha sido poco documentada, nos vimos en la necesidad de establecer un pequeño manual de instrumentación que ilustra los rasgos, registros, afinaciones y algunos de los recursos técnicos posibles en estos instrumentos. Para la elaboración de dicho manual usamos como referente la exposición de instrumentos de uno de los libros más completos en lo que al arte de la orquestación se refiere, *Adler, S.: "El estudio de la Orquestación". Primera edición en lengua española que corresponde a la tercera edición en inglés. Director de la Colección: Juan José Olives. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona, 2006. DL: B – 22013 – 2006. ISBN: 978-84-8236-186-4.*

Este pequeño manual sirve como guía al lector que no esté asociado con el desempeño del trío andino y también como referente a los compositores y arreglistas que deseen escribir usando alguno, o todos los instrumentos de este formato instrumental. Como novedad, los ejemplos están contextualizados con las respectivas grabaciones.

Para relacionar los aspectos técnicos fue prudente contar con el testimonio y la experiencia de un especialista en la ejecución de estos instrumentos, el Maestro y Profesor de Cuerdas Típicas (Tiple, Bandola y Guitarra) de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), *Benjamín Cardona Osuna*. El Maestro Cardona demostró varios de los recursos en el instrumento para que el autor de estas líneas organizara la información de una manera digerible y encontrara las extracciones de las audiciones que mejor ilustraran y contextualizaran los conceptos que se definían.

Asimismo, para definir los aspectos propios del tiple y bajo la recomendación del *Maestro Cardona*, se estudió el manual *Pérez Álvarez, E.: “El Método de Tiple. Acompañamiento, melódico, solista”, Edúcame, Medellín (Colombia), 1988*; probablemente el libro más completo que se ha escrito sobre este instrumento. La *guitarra* por ser un instrumento del conocimiento general del autor fue definida mediante la experiencia, a raíz de los mismos cuestionamientos hechos sobre los instrumentos precedentes y según el desempeño del instrumento dentro de las grabaciones. También han sido fundamentales las conversaciones y los conocimientos con el *Luthier*, aunque él se denomina “*artesano*”, *Jerónimo Peña Fernández* y de la consulta de su libro “*El Arte de un Guitarrero Español*” impreso en SOPROARGRA, S.A. Jaén, 1993.

El resultado final de esta investigación lleva al lector a una comprensión conceptual, técnica y auditiva de este formato.

#### **6.4. El sistema de Análisis: La Creación y La configuración**

Antes de iniciar el sistema de análisis y de emprender la búsqueda de herramientas en los sistemas de análisis que nos precedieron, planteamos unos objetivos que el sistema debía abarcar y profundizar. Éstos son los siguientes:

1. Determinar la forma o estructura de cada pieza musical, definiendo cuáles son sus respectivas secciones y sus relaciones tonales
2. Establecer el funcionamiento de la melodía principal y encontrar factores comunes que caracterizan el particular estilo del compositor tratado
3. Establecer el comportamiento del ritmo armónico en cada sección
4. Definir el comportamiento de la armonía, determinando cuáles con las progresiones armónicas más comunes.
5. Determinar los patrones de acompañamiento para cada una de las danzas y su estructura

Como primer paso se estudiaron las escuelas de análisis más comunes en el gremio académico. El *Análisis Schenkeriano y Fenomenológico*, en lo que respecta a la música académica, erudita o clásica, y el sistema de *Análisis de Berklee* en lo referente a la música popular latinoamericana. Al intentar aplicar estos procedimientos a la estética que nos ocupa encontramos tanto recursos útiles a nuestras necesidades, como técnicas menos efectivas a este caso. Puesto que el *Sistema de Análisis* se establece el origen de cada procedimiento con su respectiva bibliografía y objetivo, omitimos tales detalles en esta instancia; sin embargo, podemos argumentar cómo se maduró el proceso. Por ejemplo, el *Análisis de Berklee* estudia una estética de mayor complejidad armónica y por eso retrata mediante el uso de ciertos símbolos, claras relaciones en las progresiones y sucesiones armónicas. En nuestro caso, la armonía es menos compleja y estos procesos resultan innecesarios. No obstante, fue útil conocer este lenguaje porque ahí encontramos el concepto de dominante por extensión y nuestros autores lo utilizan en sus obras.

En el *Análisis Schenkeriano* es muy importante el concepto de prolongación y el estudio de las obras busca principalmente mostrar cómo la música es la decoración de una capa más simple. Los procesos del *Análisis Schenkeriano* son extensos, relativamente complejos, y, nos conducen al esqueleto de la obra, hasta el punto de ilustrar una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven de mil compases es a gran escala: una arpegiación del

acorde de tónica. En tal caso esta conclusión no es necesariamente algo obvia, pero en la estética de la música colombiana de la Región Andina, las formas ilustran secciones claramente fraccionadas con contrastes armónicos evidentes entre estas. De tal forma, este proceso sobra y requeriría de un buen número de páginas para ilustrar esta conclusión elemental. Un proceso en el análisis melódico de *Schenker* es identificar las disminuciones melódicas con la finalidad de omitir todos los sonidos ornamentales e ilustrar en un pentagrama a dos partes los sonidos estructurales. Al conocer la práctica del *Pasillo*, del *Bambuco*, del *Bunde* y el *Pasodoble* ya sabemos que los sonidos estructurales casi siempre quedan consignados al inicio y al final de cada período, y por tanto, de cada frase, por esto no es necesario este procedimiento. No obstante, es muy útil hallar las diversas disminuciones melódicas para entender el comportamiento melódico de las frases, los períodos y los subperíodos.

A partir de la lectura y audición de cada obra, el análisis se emprende según los parámetros unificados y explicados en el capítulo “*Sistema de Análisis*”. Como orientación general se extienden los siguientes puntos de vista y metodológicos:

5. *Análisis de la Forma*: Distingue las secciones, así como la definición e identificación de los elementos formales dentro de la composición. En base a éste, se estructura el orden y el sistema en el resto del análisis
6. *Análisis Melódico*: Define la lógica de la longitud melódica mediante el uso de procesos heredados de las escuelas de análisis citadas y el estudio del ritmo estructural y la agógica.
7. *Análisis Armónico*: Determina el cifrado de los acordes y explica la relación significativa entre los mismos, y, con respecto a las fórmulas melódicas. Establece el ritmo armónico. También orienta al lector sobre las progresiones armónicas recurrentes para que éstas sirvan como referencia.
8. *Análisis de Acompañamiento*: Establece los patrones rítmicos recurrentes, así como la relación y la dinámica de los instrumentos armónicos con respecto a la línea melódica. Se estudia el comportamiento del bajo, con referentes claros de estudio del acompañamiento y el sistema de *Análisis de Berklee*.

En todos los puntos de vista, hay varios procesos referentes al estudio, pues este es el único elemento musical que siempre existe: el ritmo de valores en la melodía, el ritmo armónico en las progresiones, los patrones rítmicos del acompañamiento, y asimismo, el papel del ritmo en la forma y la instrumentación.

El resultado final del análisis de cada obra incluye una versión de la partitura con ciertos puntos de referencia y un texto que abarca la redacción del sistema y la extracción de algunos elementos junto a los pertinentes. El material muestra el número de pista que debe ser buscado en el disco compacto adjunto a la investigación.

## 6.5. *Presentación de las partituras*

Una de las finalidades primordiales de las partituras es ilustrar la *estructura* primaria de la obra, pues, aunque estas son una aproximación muy cercana a lo que suena en las grabaciones a las que hemos tenido acceso, algunos detalles, sobre todo, los ornamentales, han sido omitidos. El modelo de partitura que manejamos es muy similar al que utilizan todos los compositores que se han tratado, pero con algunos complementos que comentaremos oportunamente. Esta breve introducción orientará al lector sobre las convenciones de edición musical que estandarizamos en la presentación de las partituras.

En las grabaciones que se exponen en el CD adjunto, observamos que cada instrumento, cuando hablamos de conjunto de “*Cuerdas Típicas*”, asume una función clara. La *Bandola* es el instrumento solista por excelencia y tiene a su cargo la presentación de la mayor parte del material melódico; la *Guitarra* provee el bajo estructural y el acompañamiento rítmico armónico, además de contra-melodías en su registro grave; el *Tiple* principalmente desempeña el acompañamiento del ritmo armónico y por la naturaleza de sus rasgueos, también aporta el ritmo percusivo. De manera ocasional incrementa la densidad o la amplitud de las contra-melodías de la *Guitarra*, y aún más esporádicamente realiza sus contra-melodías independientes. Aunque el *Tiple* es indispensable dentro del trío típico andino, su ejecución puede ser obviada con ver la cifra armónica en la parte superior del pentagrama de la *Bandola* y la célula rítmica interpretada por la *Guitarra*, no obstante, si lo consideramos necesario aparecerán anotaciones y/o transcripciones de su comportamiento, ya sea en el pentagrama de la *Guitarra* o como nota al pie de página. Por las razones ya expuestas, nuestra partitura constará de dos pentagramas para las respectivas partes de *Bandola* y de *Guitarra* o de su reducción para *Piano*<sup>449</sup>.

---

<sup>449</sup> Algunos compositores como Luis Uribe Bueno, Álvaro Romero, Evelio Moncada, Alberto Castilla o Carlos Vieco, entre otros, sólo escribían las partes de *Bandola* y *Guitarra*, el *Tiple* era obviado por los autores.





La edición de partituras siempre intentará conservar y evidenciar la periodicidad de la música en múltiplos que dos. Un aspecto importante de la estética que nos concierne es el rítmico *anacrúsico*, pues además de ser recurrente tiene un comportamiento particular. Como tendencia general en acompañamiento entra un compás posterior a la melodía, pero sólo la periodicidad y el carácter de las ideas melódicas pueden conducirnos a la conclusión de considerar este fenómeno como anacrusa<sup>450</sup>.

Fig. 36. Bambuco "Hágame un Tiple Maestro". Evelio Moncada. Arreglo para piano Javier Miranda Medina.

Por ejemplo, en este caso el encabezado del periodo (primer compás) es indispensable dentro de la idea melódica, es decir, que si el lector suprime tal cédula melódica se entera severamente la comprensión de la idea. En tal caso, el tercer compás no tendría el mismo efecto al repetir la célula. Por esta razón, en este periodo se considera *acéfalo*, pues su ictus inicial tiene lugar en el primer compás. La conclusión, también lo nos ayuda a conservar una de las prioridades que en la edición de las partituras, que es, a evidenciar la periodicidad de compases en múltiplos de dos.

También existe en el caso opuesto al recién citado, en el que el carácter temático se asume con la entrada del acompañamiento, para cuyo argumento consideramos el periodo como *anacrúsico*, y, el sistema respectivo costará de cinco compases. Así, el resto de sistema asumen cuatro y usamos las casillas en los finales de sección, recuperando la periodicidad de compases en múltiplos de dos.

<sup>450</sup> Es probable que con la evolución de la estética las anacrusas empezaron a ser más complejas hasta el punto de marcar el material temático de un bambuco o de un pasillo o de un bunde, o de un pasodoble, de manera que siempre, o la gran mayoría de veces, que el acompañamiento entra un compás posterior a la melodía se trata de una anacrusa, sin embargo, esa conclusión se considerará según los puntos expuestos en este capítulo.

Tempo de Bambuco  
♩=120

Fig. 37. Bambuco “Hágame un Tiple Maestro”. Evelio Moncada. Arreglo para piano Javier Miranda Medina.

Igualmente, hay casos en los que el compás de soldadura actúa como anacrusa y usamos el sistema pertinente con cinco compases.

Fig. 38. Bambuco “Hágame un Tiple Maestro”. Evelio Moncada. Arreglo para piano Javier Miranda Medina.

Otras añadiduras que tienen las partituras para simplificar a su comprensión visual son:

- Uso que le cifrado americano sobre la superficie del pentagrama de la Bandola, con el fin lógico de mostrar la armonía elemental.
- La melodía sin los ornamentos melódicos del intérprete (trémolos, mordentes, acciaturas, etc.), ya que en cada repetición de la sección el ejecutante lo varía libremente.
- En este mismo orden, se omiten las dinámicas y las articulaciones, pues nuestro interés radica en definir el funcionamiento de los elementos musicales del *Pasillo*, del *Bambuco*, del *Pasodoble* o del *Bunde* desde el punto de vista compositivo y

no en una detallada de transcripción interpretativa. No obstante, estos aspectos los estudiamos en el capítulo que explica este formato instrumental, pero no vienen al análisis musical y por ende, en las transcripciones de las obras.

La guitarra por su parte está escrita como resultado rítmico, no con su escritura fiel al sonido, es decir, en nuestra edición se transcribe como el primer patrón de este ejemplo:

① ESCRITURA COMO RESULTADO RÍTMICO      ② ESCRITURA FIEL AL SONIDO

Guitarra

Fig. 39. Escritura rítmica de la guitarra

Obsérvese que el bajo, por ser una voz con independencia rítmica del resto del acorde, está escrito con sus plicas hacia abajo y sus respectivos silencios. Asimismo, los acordes también asumen sus silencios independientes. La excepción de esta regla viene cuando sólo existe una voz con el objetivo de simplificar la escritura para efectos gráficos del análisis.

42

Pno.

*mf*

Fig. 40. *Bambuco "Hágame un Tiple Maestro"*. Evelio Moncada. Arreglo para piano Javier Miranda Medina.

En este ejemplo la guitarra solamente aporta la voz del bajo y omitimos los silencios del acompañamiento de acordes, que ocuparían cada compás. Asimismo, podemos observar que, sobre el pentagrama de la guitarra, y en ocasiones que los ameriten, se hayan anotaciones sobre el comportamiento del tiple, incluso pequeñas transcripciones del desempeño rítmico de este instrumento, si lo consideramos necesario. Por ejemplo:

Fig. 41

Otra convención que cabe mencionar es que la transcripción de grabaciones siempre corresponde a la primera vez que suena la sección en cuestión. Es prudente advertir que el desempeño del bajo de la guitarra es considerado como un factor de importancia relevante dentro de la obra, por eso cuando la repetición es el bajo añade un canto que no sólo antes, añadiendo la transcripción de este como una nota al pie de página.

Fig. 42

### 6.5.1. La Forma.

La Música, es un arte abstracto que fundamenta su lógica en el equilibrio entre la repetición del contraste de sus elementos. La forma musical evidencia que este equilibrio, el conjunto organizado de ideas musicales que conformó una composición. En la estética que nos concierne las elecciones son evidentemente contrastadas y aparecen marcadas, letra de ensayo como ésta: A Estas letras aparecen en orden alfabético sobre primer compás de su respectiva sección. También es común que las obras tengan pequeñas secciones como la introducción. Si esto ocurre, el nombre de la sección aparece sobre primer compás de esta.

La introducción es un recurso tan común en diversas manifestaciones musicales que no creemos necesario explicar su significado, no obstante, es ineludible explicar el concepto que lo que concierne hemos como introducción de los análisis de esta estética.

The image shows a musical score for two instruments: Bandola and Guitarra. The Bandola part is written in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a box labeled 'LLAMADO' above the first measure. The dynamics are marked 'mf'. The Guitarra part is written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It also begins with a box labeled 'LLAMADO' above the first measure. The dynamics are marked 'p'.

Fig. 43. «Llamado» en una partitura.

El llamado que vemos sobre este párrafo pertenece al Bambuco “*Hágame un Tiple Maestro*”. Esta sección no es estrictamente necesaria, pero se prefiere: si tenemos en cuenta que las secciones asumen diversas tonalidades y, que muchas veces después de presentar la sección (B), se incluye un regreso a la sección (A), entonces y sólo entonces, un pequeño *llamado* conecta las dos secciones y prepara armónicamente este regreso. En la mayoría de los casos el «*llamado*» se toca en «*tempo rubato*» o con un tempo más lento del que se estaba aplicando, con solución de crear una expectativa de suspenso.

### 6.5.2. *El Sistema de Análisis Musical*

La teoría musical nace de la práctica y de la necesidad de entender y explicar el funcionamiento de la música, pues por sí solos, los sonidos no constituyen la música, así como las palabras aisladas no componen un lenguaje. El *Bambuco*, el *Pasillo*, el *Bunde* y el *Pasodoble* tienen un lenguaje musical muy preciso, que, para definirlo tuvimos que diseñar un sistema de análisis de acuerdo con esta peculiar estética. La finalidad de este capítulo es asociar al lector con los conceptos musicales en este contexto y el proceso de análisis musical diseñado para las obras que se han utilizado en esta investigación.

En primer lugar, entenderemos el análisis musical como el procedimiento mediante el cual se estudian detalladamente elementos musicales aislados para lograr su comprensión en relación con un todo, y que, por lo tanto, nos puede conducir a una clasificación sistemática cuantitativa y cualitativa de estos elementos. Estos son los parámetros de análisis aplicados a los *Bambucos*, *Pasillos*, *Bundes* y *Pasodobles*.

### 6.5.2.1. *El Análisis de la Forma*

Joaquín Zamacois en su “Curso de Formas Musicales” la define como “el conjunto organizado de ideas musicales que conforma una composición. El compositor puede tanto crear una nueva como adoptar una antigua o consagrada<sup>451</sup>”; Clemens Kühn, en su “Tratado de la Forma Musical” la define como “el intento de resaltar en cada caso la esencia de la idea y de hacer comprensible, además, la coherencia histórica<sup>452</sup>”; y, Dionisio De Pedro, en su “Manual de Formas Musicales” nos dice que es “generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo<sup>453</sup>”.

En términos más sencillos, la forma, es el orden en el que el compositor organiza las secciones de la partitura. Uno de los tratados sobre la forma musical, a mi entender, más completos es el de Julio Bas<sup>454</sup>. Recordemos que la estética musical del *Bambuco*, del *Pasillo*, del *Bunde* y del *Pasodoble* es en muchos aspectos heredera del repertorio del siglo XIX, y que las formas más usadas eran las binarias y las de múltiples secciones repetidas. Pedro Morales Pino, más tarde estandarizó la forma ternaria con trío, al estilo del minuetto clásico con trío, empleado en la música de cámara y sinfónica Siguiendo la tradición, Álvaro Romero Sánchez apela a estas formas en las obras que a esta investigación concierne; la binaria en algunos de sus *Bambucos*, y la ternaria es empleada en *Bambucos* y *Pasillos*. Vale la pena aclarar que el orden de las secciones es alterable. Al principio de cada análisis el lector observará las letras capitales que ilustran las secciones y en consecuencia la forma, así:

[AA BB A CC], o, [A BB A C], o, [AA BB], según sea el caso. La forma siempre aparecerá ilustrada en el análisis con el número de compases que conforma cada sección y la tonalidad de esta.

El análisis musical lo ilustramos a partir de la forma y dentro de cada sección estudiamos el comportamiento de sus elementos en el orden de las frases, los periodos y los subperiodos.

---

<sup>451</sup> Zamacois, J.: “Curso de Formas Musicales”. Manuales Musicales. Editorial Labor, Barcelona. 1960, pág. 3

<sup>452</sup> Kühn, C.: “Tratado de la Forma Musical”. Mundimúsica Ediciones, SL. Madrid, 2007, pág. 11

<sup>453</sup> De Pedro, D.: “Manual de Formas Musicales”. Grupo Real Musical, 5ª Edición, Madrid. Julio, 2004, pág. 27

<sup>454</sup> Bas, J.: “Tratado de la Forma Musical”. Ricordi americana, SAEC, Buenos Aires (Argentina), 1947; Traducción de Nicolás Lamuraglia. 349 páginas. ISBN: 950-22-0168-X.

### 6.5.2.2. *Clasificación de Frases, Períodos y Subperíodos.*

Antes de iniciar el análisis melódico o armónico se deben determinar las frases, los periodos y los subperíodos de la sección. Este aspecto es fundamental para un análisis organizado que nos ilustre la composición de la obra desde lo simple hacia lo complejo. La música al igual que el lenguaje escrito se comunica en oraciones que constituyen un discurso de continuidad más complejo, y, por naturaleza entendemos primero las oraciones que conectamos para concebir el contexto del discurso.

Para Joaquín Zamacois, la *Frase Musical*, entendida en la más amplia acepción de la palabra, “*es el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría.*”<sup>455</sup>.

Las principales divisiones de la frase se denominan periodos y los subperíodos son las principales divisiones del período. Hay frases binarias, ternarias o cuaternarias según el número de periodos que las conformen, y, podemos aplicar este mismo principio a la clasificación de periodos y subperíodos.

En nuestros análisis cada frase está enumerada con dos palabras y en mayúsculas —por ejemplo, PRIMERA FRASE, SEGUNDA FRASE, etc.— sobre la partitura. Referencia elemental que se trata en el texto. Los periodos están clasificados con letras mayúsculas tales como A, B, C, etc., y señalados de la misma manera que las frases. Los subperíodos se encuentran señalados con letras minúsculas como a), b), c), etc. La tendencia general en la estructura de *Pasillos* y *Bambucos* de la gran mayoría de compositores andinos es que cada sección se divide en dos frases, cada frase en dos periodos, y cada periodo en dos subperíodos. Sin embargo, no necesariamente cada uno de estos artículos es simétrico, especialmente en las subdivisiones del período. Sin embargo, los *Bundes* y los *Pasodobles* tienen otra estructura muy variada.

El siguiente ejemplo señala estos artículos en la primera sección del *Pasillo* “*Constelación*” del Maestro colombiano Álvaro Romero Sánchez. Sin embargo,

---

<sup>455</sup> Zamacois, J.: “Curso de Formas Musicales”. Manuales Musicales. Editorial Labor, Barcelona. 1960, pág. 9

suprimimos los sistemas de cuatro compases por sistemas de ocho para economizar espacio y evidenciar la consistencia rítmica que define las frases:

Fig. 44. Análisis estructural del Pasillo «Constelación» del maestro Álvaro romero Sánchez

Nótese que cada frase inicia con la misma consistencia melódica en el subperíodo a), lo cual nos incita a pensar que el ciclo completo de cada idea melódica inicia en tal instancia. Lo más importante en realizar esta clasificación es comprender dónde inicia y finaliza cada idea melódica completa con sus respectivas ideas parciales, teniendo en cuenta el contexto de la idea. Así, los silencios pueden ser excluidos o incluidos dentro de la idea sin alterar el significado de la misma. En el subperíodo a) de la primera frase se expone el tema. Este concepto se encuentra definido dentro de las siguientes páginas.

### 6.5.3. Análisis Melódico: Aspectos y terminología

La melodía en la mayoría de los casos es lo que primero cautiva la atención del oyente, en este sentido, tal elemento tiene una fluidez auditiva que pretendemos definir. El análisis melódico intenta demostrar cómo y con qué recursos el compositor construye esa efectividad melódica.

En cada sección, frase, período y subperíodo debemos determinar varios aspectos importantes que nos enseñan una perspectiva racional que complementa la audición para comprender la longitud musical de la línea melódica.



### 6.5.3.1. Análisis Rítmico en la Melodía

Según *Dionisio de Pedro* es la “estructuración de las diferentes duraciones sonoras, independientemente de su altura<sup>456</sup>”; según *Vicent d’Indy*, la definición de ritmo es “orden y proporción en el espacio y el tiempo<sup>457</sup>”, y, en términos fenomenológicos, según nos dice *Sergiu Celibidache*, ritmo son “huellas materializadas en el espacio y en el tiempo<sup>458</sup>”.

El ritmo, como combinación de duraciones, es el único elemento musical que siempre existe. Su papel en el desarrollo melódico es de vital importancia; hay tipos rítmicos determinados por el comienzo o el final de las ideas melódicas, según su posición con respecto al ictus de la frase o del período, etc. Aquí tenemos los siguientes: Tético, Anacrúsico y Acéfalo.

El tipo rítmico determinado por el inicio de la idea melódica es *Tético* cuando el ataque coincide con el ictus musical inicial.



Fig. 45. Inicio de una frase de forma tética.

*Anacrúsico*, cuando el ataque es anterior al ictus inicial.



Fig. 46. Inicio de una frase de forma anacrúsica.

*Acéfalo*, si el ataque es inmediatamente posterior al ictus inicial.

<sup>456</sup> De Pedro, D.: “Teoría Completa de la Música en dos volúmenes”. Vol. 2. Grupo Real Musical, 3ª Edición, Madrid. Julio, 1996, pág. 9.

<sup>457</sup> Candé, R. de: “Nuevo Diccionario de la Música: Términos musicales. I. Industria 11, Barcelona. Ediciones Robinbook, S. L., 2002, pág. 236.

<sup>458</sup> Apuntes personales de dirección de orquesta (1998). Supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.



Fig. 47. Inicio de una frase de forma acéfala..

Los tipos rítmicos determinados por el final de las ideas melódicas son dos: masculino cuando su terminación coincide con el ictus final, y femenino si su culminación NO coincide con el ictus final, sin importar si es un solo sonido, dos o tres más que lo pasan.

Estos tipos rítmicos deben ser identificados en el análisis melódico para ayudarnos a definir la naturaleza agógica y orgánica de la melodía. Otro procedimiento que ayuda al mismo propósito es aislar el ritmo de valores: los valores rítmicos de las alturas determinando la relación que en cuanto a duración guardan entre sí los sonidos sucesivos.

A continuación, agregamos un ejemplo para que el lector asimile el concepto, aunque en el análisis sólo extraeremos el *ritmo de valores*<sup>459</sup> de cada frase sin el pentagrama de su referente, es decir, lo que observamos en el pentagrama inferior del ejemplo.

*Extracción del ritmo de valores*

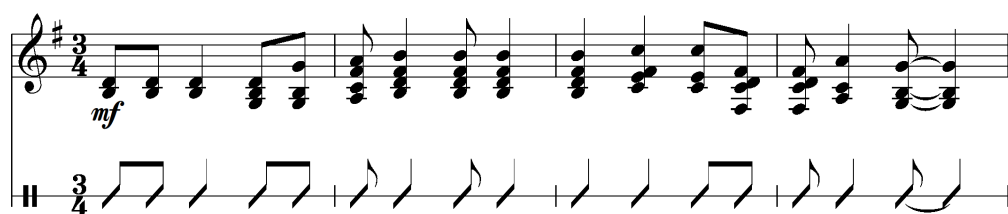


Fig. 48. Ritmo de valores

Después de extraer el ritmo de valores buscaremos los recursos rítmicos que dan unidad y variedad a la construcción del periodo y en el caso de las frases, compararemos sus periodos para entender las relaciones que se forman entre estos. Los ritmos de valores se

<sup>459</sup> De Pedro, D.: "Teoría Completa de la Música en dos volúmenes". Vol. 2. Grupo Real Musical, 3ª Edición, Madrid. Julio, 1996, pág. 9.

extraerán por frases y sus periodos estarán denominadas con las letras capitales A, B, C, etc. Sus subperiodos se denominan con las letras minúsculas a), b), c), etc.

### 6.5.3.2. Tema, motivo y diseño melódico.

En cuanto a la composición melódica en su contexto más puro, sin necesidad de apelar al recurso de descomponer su estructura, identificaremos los temas, los motivos y los diseños melódicos que dan unidad y variedad al discurso. Al diferir estos conceptos en su significado según diversos autores de la teoría musical<sup>460</sup>, a continuación, se definen de acuerdo con nuestro contexto y según la terminología usada por Joaquín Zamacois<sup>461</sup>.

Las notas, al transcurrir se melódicamente, van constituyendo formas y grupos de diferente extensión y categoría, para cuyo nombre entenderemos:

*Tema*: “Fragmento musical breve de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, y por eso mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos” (Zamacois, 1959, pág. 7)

*Motivo*: Grupo elemental, elemento generador Puede ser la cabeza del tema o un elemento constitutivo de este.



Fig. 49. Ejemplo de tema y motivo en una frase musical.

En el ejemplo adyacente apreciamos que el tema cumple con nuestra definición del término. Pues en el siguiente período de esta obra hay una repetición traspuesta al

<sup>460</sup> Belinche, D. y Larregle, M.: “Apuntes sobre apreciación Musical” Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp), Buenos Aires (Argentina), 2006; Fernández, L.: “Teoría Musical del Flamenco”, Dos dimensiones SL, Edita: Acordes Concert, San Lorenzo del Escorial (Madrid), 2004; De Pedro, D.: “Manual de Formas Musicales”, Real Musical, Madrid, 1993; De Pedro, D.: “Teoría Completa de la Música en dos volúmenes”, Real Musical, Madrid, 1992; Herrera, E.: “Teoría musical y armonía moderna en dos volúmenes”; Llácer Pla, F. “Guía analítica de formas musicales para estudiantes”, Real Musical Editores, Madrid, 1982; Salzar, F.: “Audición estructural. Coherencia tonal en la música”, Editorial Labor, SA, Calabria, 1990; Shoenberg, A.: “Funciones estructurales de la armonía”, Barcelona, Editorial Labor SA, 1990; Shoenberg, A.: “Tratado de Armonía”, Real Musical, Madrid, 1992.; Seguí, S.: “Teoría Musical en dos volúmenes”, Unión Musical Española, Madrid, 1967; entre otros.

<sup>461</sup> Zamacois, J.: “Curso de Formas Musicales”. Manuales Musicales. Editorial Labor, Barcelona. 1960

cuarto grado. En cuanto al motivo, observamos que como elemento generador es recurrente durante el período.

En nuestra partitura identificaremos todos y cada uno de los elementos como el tema, el motivo principal y, por supuesto, las variaciones de este si éstas se produjeran.

*Diseño*: Denominación a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o similar y que carece de la precisión del tema.



The image shows a musical score for Piano in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The left hand (bass clef) provides accompaniment with a dynamic marking of *p*. The score consists of five measures. The first measure shows a melodic phrase starting on G4 and moving up stepwise to D5. This phrase is repeated in the second and third measures. The fourth measure shows a variation of the phrase, and the fifth measure shows the phrase concluding with a whole note chord.

Fig. 50. Diseño de una frase musical, en este caso de la partitura «Hágame un Tiple Maestro»

En este diseño observamos una secuencia melódica ascendente que se repite. El diseño debe tener una direccionalidad y en el caso de esta estética, es muy cantábil.

### 6.5.3.3 Fórmulas Melódicas

De acuerdo con el funcionamiento de la tonalidad, la armonía, la agógica, la dinámica, etc., es decir, la *estructura*, identificaremos las *Fórmulas Melódicas* de las frases y los períodos según las diferentes categorías. Para ello hay que poner en conocimiento del lector de los principales enlaces finales de una obra o movimientos de las mismas llamadas «*Cadencias*».

#### 6.5.3.3.1. Fórmula Melódica Conclusiva

Es la fórmula que da sensación de final categórico, lo cual no significa que por estar está presente, deba concluir la obra. Se caracteriza por terminar con final masculino junto con la tónica o fundamental de la región tonal en la que se desarrolle. Obsérvese el siguiente ejemplo:

Fórmula Melódica Conclusiva



Fig. 51. Ejemplo propio.

**6.5.3.3.2. Fórmula Melódica Inconcreta**

Como su nombre indica, el carácter de la fórmula depende de su contexto, es decir, tendrá efecto suspensivo si se compara con una de efecto conclusivo y viceversa. Generalmente se trata de una fórmula finalizando en la tónica, pero con ritmo femenino, o en otro grado del acorde de tónica con final masculino. En el ejemplo que adjuntamos tenemos un final masculino sobre la quinta del acorde de tónica, por no ser la tónica en sí y además, teniendo en cuenta que el acorde está en inversión y no viene de una cadencia perfecta sino de una resolución inesperada, es una sensación parcialmente conclusiva.

Fórmula Melódica Inconcreta



Fig. 52

**6.5.3.3.3. Fórmula Melódica Suspensiva o Interrogativa**

Es aquella que no da sensación de final absoluto sino de reposo temporal, por lo cual, necesita una continuación. En este ejemplo, la fórmula melódica finalizada sobre la sensible (grado inestable en la tonalidad) y con final femenino, por esto necesita una continuidad.

#### Fórmula Melódica Suspensiva o Interrogativa

The image shows a musical score for Piano in 3/4 time, featuring a melodic formula. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef has a whole rest in the first measure. In the second measure, the treble clef has a whole note chord A (F#4, A4, C#5) and the bass clef has a whole note chord A (F#3, A3, C#4). In the third measure, the treble clef has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4, and the bass clef has a whole note chord E7 (G#3, B3, D#4, G4). In the fourth measure, the treble clef has a whole note chord E7 (G#4, B4, D#5, G5) and the bass clef has a whole note chord E7 (G#3, B3, D#4, G4). The word 'Piano' is written to the left of the grand staff.

Fig. 53

Una vez hemos identificado estos artículos, haremos tres procedimientos heredados de tres grandes escuelas de análisis de la forma musical: el *Sistema de Análisis de Berklee*, el *Sistema de Análisis Schenkeriano* y el *Sistema de Análisis Fenomenológico*.

#### 6.5.3.4. Procedimientos del Análisis desde el Sistema Berklee.

Este tipo de análisis es más sencillo que el *schénkeriano* y que el *fenomenológico*. Consiste en clasificar las notas en principales y secundarias según su importancia rítmica y en notas del acorde o tensiones según su relación escala-acorde con la armonía del momento. Debemos tener en cuenta que la melodía tonal es a veces la horizontalización de la armonía<sup>462</sup> y este proceso facilita esta comprensión. A continuación, una explicación más detallada al respecto según lo consignado por Enric Herrera<sup>463</sup>.

Las *notas principales* poseen una clara dependencia vertical, es decir, su relación es directa con la armonía del momento. Estas son:

- Las notas del acorde
- Las notas de duración larga (una negra o más)
- Las notas cortas que son seguidas por un salto o por un silencio de, al menos, su valor.
- Las notas cortas que resuelven de su inmediata inferior de parte fuerte a débil.

Las *notas secundarias* son notas cortas que se mueven hacia una nota principal por grado conjunto o cromático, su predominio es horizontal y también se denominan notas de aproximación. Estas se clasifican en diatónicas y cromáticas según su desempeño

<sup>462</sup> Berry, W.: "Structural Functions in Music". Canada: Dover Publications, Inc., 1987, pág. 100.

<sup>463</sup> Herrera, E.: "Teoría Musical y Armonía Moderna en dos Volúmenes", editado por Antoni Bosch, Distribuido por Music Distribución, 1995.

en relación con la tonalidad y al acorde del momento. Asimismo, existe la doble aproximación cromática y la resolución retardada, pero son menos usuales y las explicaremos si ocurren en algún análisis.

En el siguiente ejemplo, vamos a aplicar este tipo de análisis a un período de un *Pasillo Colombiano* del Maestro Álvaro Romero Sánchez llamado “*Constelación*”<sup>464</sup>

Notas Principales y Secundarias

The musical score consists of two staves: Band and Guit. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The guitar part shows chords: A, A#dim/G, and Bm/F#. The band part shows notes with interval numbers: 3, 5, 6, 1, 3, 6, b3, b5, dim7, 1, 1, 3, 5, 5. The analysis labels are: c, A, c, d7, A#dim/G, Bm/F#.

Fig. 54

Las notas principales se analizan con el número que indica el intervalo que se forma con la nota fundamental del acorde del momento, aún si el acorde está en inversión y comprendiendo los intervalos como simples, al no ser que fuese una tensión del acorde y su nomenclatura sería compuesta. En cuanto a la nomenclatura de las notas secundarias, si se trata de una aproximación cromática, simplemente se escribe la letra «c», y si se trata de una aproximación diatónica aparecerá la letra «d» seguida del número que indica el intervalo que forma con la fundamental del acorde del momento. Obsérvese que la penúltima nota del primer compás del ejemplo anterior, es decir, en el Fa<sup>#</sup>, está indicado un 6 y no un 13. Para decidir estas nomenclaturas ajenas al acorde del momento es necesario saber la relación escala – acorde para determinar si una nota es una extensión o una tensión del acorde:

- *Extensión*: se entenderá como extensión del acorde toda aquella nota ajena a éste cuya altura no supere la octava, es decir, en acordes triadas las sextas y las séptimas.

<sup>464</sup> Partitura facilitada por cortesía del Profesor de Cuerdas Típicas, Diego Sánchez de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) y del Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo en Pereira, Risaralda (Colombia).

- *Tensión*: Es toda nota ajena al acorde ubicada sobre su superestructura y que jamás está ubicada a la distancia de un semitono superior sobre cualquier nota del acorde, ni forma intervalo de tritono con la tercera o la séptima del mismo. La altura de la tensión supera el ámbito de la octava. Esto indica que las tensiones existen, casi siempre, sobre *acordes de séptima*<sup>465</sup> o cuatriadas y se refieren a las *novenas*, las *oncen*as y las *trecenas*, etc.

En los acordes dominantes se encuentra la única excepción a esta regla de las tensiones que se refiere a no encontrarse a medio todo superior de una de las notas del acorde. Estos admiten en su superestructura tensiones alteradas, cuya característica es tener una alteración no diatónica, ya sea un bemol, un sostenido, un becuadro, etc. Las tensiones diatónicas son notas de la escala diatónica de la tonalidad de la obra.

The image shows a musical staff with two systems of treble and bass clefs. Above the staff, three chords are labeled: Dm13, G+9, and C6/9. Below the staff, Roman numerals I, II, V, and I are placed under the first four measures. The G+9 chord has a '13' written above it. To the right of the C6/9 chord, the text 'debe continuar' is written.

Fig. 55. Ejemplo propio.

En este pequeño ejemplo (I-II-V-I), se comienza con un acorde de tónica en estado fundamental para seguir con las dos primeras tensiones diatónicas y por ser notas principales se indica el número del intervalo. En cuanto a la tensión alterada en el compás del G<sup>+9</sup>, se aplica el mismo procedimiento cuidando que la nomenclatura sea la correcta: en caso de que estuviese escrito el enarmónico de Mi bemol, Re sostenido, su nomenclatura sería (#5) y, probablemente, formaría parte de un acorde alterado.

Al realizar este tipo de armonías hay que evitar cualquier sonido ubicado a la distancia de un semitono sobre cualquier nota del acorde o que forme intervalo de tritono

<sup>465</sup> Hay que dejar claro que el acorde de séptima se forma de la fusión de un acorde perfecto mayor sobre el V grado de la tonalidad y un acorde de Quinta Disminuida sobre el VII grado, en función de sensible de la misma. Este acorde contiene una nota fundamental, V grado o dominante, una tercera mayor superior, VII grado sensible, una quinta justa superior, II grado, y una séptima menor superior, IV grado o subdominante. La nota fundamental y la séptima menor superior producen una disonancia que llamaremos “Disonancia Tonal” ya que definen la tonalidad por ser grados tonales los que lo forman (dominante y subdominante). La resolución de este acorde definirá la modalidad de la escala en la que estemos.



con la tercera o con la séptima del mismo. Esto no quiere decir que siempre se evite caer en este tipo de sonidos, sino que hay que manejarlos con mucha cautela. También hay que indicar el número del intervalo.

Todo el proceso se indicará sobre la parte superior del pentagrama en la propia partitura y, vale la pena aclarar, que en la práctica de este tipo de análisis se ha estandarizado usar una nomenclatura de tensiones en los sonidos ajenos a acordes dominantes que estén armonizados por los mismos, sobre todo en las aproximaciones diatónicas.

### **6.5.3.5. Procedimientos del Análisis desde el Sistema Schenkeriano.**

El *Análisis Schenkeriano*<sup>466</sup> nos va a proporcionar herramientas válidas con el fin de descubrir la composición de las melodías. El lector debe asociarse con los conceptos que utiliza *Schenker*<sup>467</sup> aunque nosotros aquí, intentaremos dar las nociones precisas para su entendimiento y orientación elemental.

Antes de entrar en materia con este tipo de análisis vamos a explicar en qué consiste el *Análisis Schenkeriano*. El método básico del *Análisis de Schenkeriano* es

*“mostrar cómo la música se puede agrupar en elaboraciones tales como notas auxiliares (o vecinas), progresiones de la nota que pasan y arpeggios. Lo revolucionario es su sugerencia de que estos patrones no están sólo en la superficie de la música, sino que también abarcan pasajes mucho más grandes”<sup>468</sup>.*

---

<sup>466</sup> Se puede consultar en internet la “Guía del Análisis Schenkeriano” en la web [www.schenkerguide.com](http://www.schenkerguide.com) o ver la bibliografía usada por nosotros para esta tesis doctoral.

<sup>467</sup> Heinrich Schenker, (nacido el 19 de junio de 1868, Wisniowczyki, Rusia, fallecido el 14 de enero de 1935, Viena), teórico de la música austriaca, cuya visión de las jerarquías estructurales que subyacen en gran parte de la música de los siglos XVIII y XIX condujo a una nueva comprensión de las leyes de construcción y forma melódicas y armónicas. Schenker no era bien conocido en su tiempo; trabajó como profesor privado en Austria. Estudió composición con Anton Bruckner y fue un acompañante antes de dedicar sus energías a la exploración de los principios fundamentales de organización y coherencia musical.

Tomando las obras de los siglos XVIII y XIX como modelos de perfección musical, basó sus análisis en las composiciones de los maestros de la armonía tonal (prevalente entre 1650 y 1900). En este sentido editó obras de JS Bach y GF Handel y las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven. Sus obras teóricas incluyen ensayos sobre obras particulares, entre ellas “Beethovens neunte Sinfonie” (1912, “Novena Sinfonía de Beethoven”) y el monumental *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (tres secciones, 1906-35). La teoría más importante de Schenker, expuesta en *Das Meisterwerk in der Musik* (“La obra maestra en la música”), fue que las grandes composiciones musicales crecen a partir de una sola idea y que sus temas contrastantes representan sólo un aspecto diferente de este pensamiento básico. Sus hipótesis influyeron mucho en los teóricos del siglo XX.

De la Enciclopedia Británica en línea, <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-Schenker> (traducción propia).

<sup>468</sup> “Guía del Análisis Schenkeriano” en la web [www.schenkerguide.com](http://www.schenkerguide.com)

Para seguir con las explicaciones sobre este método de análisis se debe tener en cuenta el concepto de disminución como el proceso en el que un intervalo formado por notas de cierta duración se expresa en valores más pequeños<sup>469</sup>, siendo las disminuciones: la *nota de paso* (np), la *bordadura* (b), el *salto consonante* (sc) y la *arpegiación* (arp); así como las subespecies de éstos: la *nota de paso acentuada* (npa), la *bordadura incompleta* (bi), la *doble bordadura* (db), etc.

Las disminuciones son los elementos constitutivos de las melodías, es decir, la sustancia mediante la cual, los sonidos ornamentados alcanzan su especificidad y su significado dentro de los diferentes niveles de la partitura<sup>470</sup>. Si bien no nos detendremos a explicar y definir específicamente cada concepto, la siguiente orientación, sumada al contexto del análisis, llevará al lector a deducir estos conceptos, pues obedecen a un procedimiento lógico. Durante el análisis haremos énfasis en ellos sólo para explicar el comportamiento melódico de las frases, los períodos o los subperíodos y aparecerán anotados con letra cursiva en la parte inferior del pentagrama. Esto es:

DISMINUCIONES MELÓDICAS

The figure shows a musical score for Band and Guit. in 3/4 time. The Band part has four measures with chords E7, E7/D, and A/C#. The Guit. part has four measures with chords E7, E7/D, and A/C#. Diminutions are labeled with 'b', 'arp.', 'npa', and 'np'.

Fig. 56

En este período podemos analizar las disminuciones básicas y algunas de sus subespecies. Las disminuciones pueden ocurrir en dirección ascendente o descendente. La *nota de paso* (np), es una conexión entre dos sonidos y su movimiento es por grado conjunto o cromático, un ejemplo claro de ello ocurre en la última corchea del tercer compás que conecta la nota anterior con la primera del cuarto compás en el ejemplo de *disminuciones melódicas* expuesto anteriormente. Una subespecie de la *nota de paso* es

<sup>469</sup> Forte Allen, G.: "Introducción al Análisis Schenkeriano", Editorial Labor, Barcelona, 1992, pág. 65.

<sup>470</sup> Ibid.

la *nota de paso acentuada* (npa), la cual, aparece en tiempo fuerte llegando a su nota objetivo en un lugar más débil de la agógica. Un ejemplo de ello es el *Sol becuadro* que está ubicado en el *primer tiempo* del tercer compás expuesto con anterioridad.

La *bordadura* (b) es otro de tipo de disminución recurrente. Ésta depende de su nota principal, pues parte de ella para regresar; un claro ejemplo se puede apreciar en el primer compás del ejemplo expuesto. Una forma más compleja de bordadura ocurre cuando hay un *doble bordaje* (uno superior y otro inferior) hacia una nota objetivo; en este mismo ejemplo se puede apreciar una demostración de esto en el último compás. En el análisis se clasificarán ambas bordaduras o se les designará las letras de *doble bordadura* (db), según la edición de la partitura que convenga. Cuando la *bordadura* es incompleta, es decir, no regresa a su nota principal, sino que salta a otro sonido, se le conoce como *escape* (e). Otra subespecie de *bordadura incompleta* ocurre cuando la primera nota principal es omitida y se le conoce popularmente como *apoyatura* (a). En ésta, la nota ajena ocupa un lugar más fuerte dentro de la agógica que la nota principal.

Citando las disminuciones en las partituras, explicamos todos los ornamentos que encontramos en ellas y podemos citar, entre ellas, a la *arpegiación* (arp), que es la disminución melódica que se construye con las notas del acorde sin ningún actor ajeno a éste, formando grupos de notas y se puede apreciar lo recurrente que resulta en el ejemplo anteriormente expuesto.

Otro ornamento es el *salto consonante* (sc) que se refiere a un salto dentro de la armonía del momento, y en este análisis, evitaremos mencionarlo a no ser que adquiera demasiada importancia y el intervalo formado entre sus sonidos sea mayor a una tercera.

### 6.5.3.6. *Procedimientos del Análisis desde la Fenomenología Musical.*

El *Sistema de Análisis* desde la *Fenomenología Musical* contiene los cimientos de los principios fundamentales de *Edmond Husserl*, entre otros, y lo fundamentamos de la siguiente forma:

*“La fenomenología es la doctrina universal de las esencias, en la que halla su lugar la ciencia de la esencia del conocimiento<sup>471</sup>”*

*“Designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero al mismo tiempo hace referencia a un método y una actitud intelectual: la actitud será específicamente filosófica; el método será específicamente intelectual<sup>472</sup>”.*

*“Hay que precaverse, no obstante, de la confusión fundamental del fenómeno puro en el sentido fenomenológico con el fenómeno psicológico, objeto de la ciencia natural llamada psicología<sup>473</sup>”.*

*“Husserl concibió la fenomenología como un instrumento universal de investigación, aplicable tanto a los conceptos como a las experiencias sensoriales<sup>474</sup>”.*

Para él, la *fenomenología* es la ciencia que estudia las esencias (“*lo que es*”) mediante el análisis del fenómeno (“*lo que aparece*”)<sup>475</sup>. Husserl definió la *Fenomenología* como

*“el método filosófico que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia<sup>476</sup>”.*

Este método se construye tras la depuración del psicologismo, es decir, de todo lo que nos rodea; dicha depuración se lleva a cabo a través del *método fenomenológico*, que tiene dos fases principales una la *Reducción fenomenológica-trascendental* y, una segunda, la *Reducción eidética*.

---

<sup>471</sup> Husserl, E.: “La idea de la fenomenología”. Ed. F.D.F España, 1950, pág. 92.

<sup>472</sup> Ibid. pág. 33.

<sup>473</sup> Ibid. pág. 92.

<sup>474</sup> Lippman, E.: “Fenomenología de la música”. Quodlibet, 30, 2004, pág. 8.

<sup>475</sup> Astor, M.: “Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar”. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. 2002. Pág. 23.

<sup>476</sup> Diccionario de la Real Academia Española 22ª edición.

El tema de investigación más característico de la *Fenomenología* es la *conciencia*, entendida como el ámbito en el que se hace presente o se muestra la realidad y está muy ligado al *Análisis Schenkeriano*. Esta realidad, en la medida en que se muestra a una conciencia, recibe el nombre de fenómeno. La característica fundamental que la *Fenomenología* atribuye a la conciencia es la intencionalidad, que en esta filosofía es una propiedad básica y se refiere al hecho de que *toda conciencia es conciencia de algo*<sup>477</sup>: todo acto de conciencia es siempre una relación con otra cosa, un referirse a algo.

*“La fenomenología es la ciencia que estudia las esencias (“lo que es”) mediante el análisis del fenómeno (“lo que aparece”). “Fenómeno y esencia no pueden ser vistos como entes separados, sino como aspectos que se interrelacionan y gracias a ellos, podemos comprender uno a través del otro”<sup>478</sup>.”*

A lo largo del siglo XX su expansión ha sido muy grande, dando lugar a distintas corrientes de pensamiento en muy distintos campos del conocimiento. En esta parte de esta Tesis Doctoral nos centraremos en la *Fenomenología Musical* desde el punto de vista del Director de Orquesta *Sergiu Celibidache*, quien estudió intensamente los escritos de *Edmund Husserl* y adaptó su pensamiento filosófico bajo la influencia de su profesor *Nicolai Hartmann*<sup>479</sup>.

La figura de Sergiu Celibidache (1912-1996) es de muy difícil definición, siendo tal vez el término “*humanista*” el que mejor lo represente. Su necesidad interior de alcanzar la verdad en todos los ámbitos de la vida, incluyendo la música, le llevó al estudio de la *Fenomenología Musical*, que aplicó a la práctica en su labor como director de orquesta. Como hemos explicado anteriormente, Celibidache adaptó a la música el concepto de *Fenomenología* de Husserl. A continuación, haremos un recorrido por los conceptos más importantes que sustentan la *Fenomenología Musical*, a través de sus escritos.

La primera cuestión para determinar qué es la *Fenomenología Musical* es establecer qué es *música*. Celibidache determina que el material necesario e

---

<sup>477</sup> Esta idea es heredada de su maestro Franz Brentano (1838-1917).

<sup>478</sup> Astor, M.: “Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar”. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. 2002. Pág. 23.

<sup>479</sup> Profesor de filosofía en Berlín de Celibidache durante su juventud.

imprescindible para que el fenómeno de la *música* pueda acontecer bajo condiciones determinadas es el sonido.

*“En mi opinión, la música no es algo que se pueda comprender por medio de una definición basada en símbolos del pensamiento o convenciones lingüísticas. No se ajusta a ninguna forma perceptible de existencia. Dicho de otra forma, la música no es algo. Sin embargo, algo puede volverse música bajo ciertas circunstancias, este algo es el sonido. Es decir, que el sonido no es música, sino que bajo ciertas condiciones puede volverse música<sup>480</sup>.*

Habitualmente, entre profesionales y aficionados a la materia, se tiende a confundir música con belleza, llegando a afirmar que *si el sonido es bello es música*. En el siguiente fragmento Celibidache critica esta visión, afirmando que *la principal característica de la música es la verdad*, es el fenómeno puro del que hemos hablado con anterioridad.

*“Si todavía no hemos pasado de la fase de la belleza de la música aún no sabemos nada de música. La música no es bella. Sí que lo es, también, pero la belleza es solamente el cebo. La música es verdad<sup>481</sup>.*

Una vez establecido qué es la música, estamos en condiciones de determinar en qué consiste la *Fenomenología Musical*, pudiendo afirmar que *“es la ciencia que estudia el fenómeno de los sonidos no interpretables, entendiendo por ello que no son susceptibles de una segunda versión, sino que son así por sí mismos<sup>482</sup>”*.

*“Nicolai Hartmann establece dos caminos de investigación que, partiendo de un punto de vista pragmático, intentan convertir esta disciplina en ciencia: la objetivación del sonido, y el estudio de la multiplicidad de modos en los que el sonido actúa de forma inequívoca en la conciencia humana<sup>483</sup>.*

---

<sup>480</sup> Celibidache, S.: “Uber Musikalische phänomenologie”. Wissner verlag Augsburg, 2001, pág. 2, traducción J. Miranda Medina, material inédito.

<sup>481</sup> Celibidache, S.: “La música, sin alternativa”. Periódico ABC, Nº 10, 01 de octubre de 1993 pág. 29.

<sup>482</sup> Apuntes personales de dirección de orquesta (1998). Supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

<sup>483</sup> Celibidache, S.: “Uber Musikalische phänomenologie”. Wissner verlag Augsburg, 2001, pág. 11 trad. J. Miranda Medina, material inédito.

De esta cita extraemos las dos dimensiones del estudio fenomenológico que plantea Celibidache: una es *El estudio del sonido como material de la obra musical* y, una segunda, *La relación del ser humano con el sonido*.

Si volvemos a la definición de *Fenomenología Musical*, expuesta con anterioridad, decíamos que es la: “*ciencia que estudia el fenómeno de los sonidos no interpretables, entendiendo por ello que no son susceptibles de una segunda versión*”.

La *Fenomenología Musical* se encarga del estudio del fenómeno de los sonidos, es decir, de una verdad inamovible. Estas verdades comunes e inamovibles son las leyes que relacionan los sonidos y la estructura de una obra musical. Celibidache dice al respecto:

*“Pondré un ejemplo que desgraciadamente es estático, pero no puedo mostrarlo de otro modo; cada pieza musical tiene una topografía propia, como si fuese un paisaje. Aquí hay una montaña, allá un valle, una colina, un río, etcétera. Esto no podemos modificarlo, aunque sí lo podemos ignorar. Si no lo ignoramos, tendremos que tomar en consideración todas las relaciones. Cada uno entrará en el paisaje según sus criterios, su ira, su entusiasmo. Yo entraré en él de una forma distinta, pero la diferencia entre el criterio de otra persona y el mío no supone una interpretación. La diferencia sólo puede expresarse en lo más elemental; usted ha necesitado cuarenta minutos, yo veinticinco. Pero el camino de ambos criterios por el paisaje, por muy incompleto que éste venga dado en la partitura, es una representación del paisaje, si seguimos las líneas del compositor. ¿Qué es lo que hay que interpretar? ¿Puedo hacer un ritenuto si en la partitura pone un accelerando, como hacen algunos? Puede suceder así; no me gusta en absoluto tener que subir durante tanto tiempo; voy a bajar enseguida. Lo hago y entonces me doy cuenta de que al final no puedo parar, así que, rápidamente, hago un accelerando. Pero eso no es más que puro capricho. Lo que, en general, se llama interpretación es la presuntuosa suma de la ignorancia del que interpreta y del que escucha. Detrás de este término de – interpretación se esconde seguramente la idea de que uno puede disponer de la música como si fuera un objeto, como si fuera algo que se saca de la nevera y se le pone salsa o no, según le apetezca a uno. Nada es más falso y más alejado de la música<sup>484</sup>”.*

La “*topografía del paisaje*” de la que habla Celibidache es la *estructura de la partitura*. Según Celibidache, toda partitura tiene una *estructura objetiva articulada* hasta

---

<sup>484</sup> Celibidache, S.: “La música, sin alternativa”. Periódico ABC, Nº 10, 01 de octubre de 1993 pág. 29.

llegar al *punto culminante*<sup>485</sup>, que es el lugar donde se acumula la mayor cantidad de tensión.

*“Está claro que la repetición material de un sonido, a pesar de surgir de estructuras musicales incipientes, no consigue la oposición que permite generar una expansión continua en el espacio y en el tiempo. Dado que cada articulación musical manifiesta un proceso de expansión y compresión, el derecho a subsistir dentro de un acontecimiento de dimensiones espaciotemporales- es decir, el derecho de duración- depende directamente de los contrastes. ¿Hasta dónde puede prolongarse una expansión? evidentemente hasta que ya no puede expandirse más. Este punto crucial de cada desarrollo expansivo se llama punto culminante. Dicho punto de inflexión, es decir, aquel en el que la dirección extrovertida de la expansión se vuelve introvertida (retrocede) es el punto cardinal alrededor del cual se organiza funcionalmente toda forma de arquitectura musical. Debido a su sentido exclusivo queda excluido rigurosamente de todo estudio de la forma. Todo aquello que ocurre en la fase expansiva experimenta en la siguiente fase compresiva una reducción orgánica que favorece su complementariedad. De no ser así, entonces el final no sería el consecuente e inevitable resultado del comienzo. Dicho de otra forma, si el final es la verdadera consecuencia del comienzo, se produce lo mismo que en el acto de pensar, en el cual el final es contemporáneo del comienzo<sup>486</sup>”.*

El *punto culminante* no es un hecho puramente intelectual, sino que es parte de cualquier fenómeno en el que intervienen dos fuerzas contrarias y la música que es parte de la naturaleza no se escapa de esta ley esencial.

El primer sonido que se percibe de una estructura se llama punto cero. Según nuestra idea, el punto final debe estar al mismo nivel que este sonido de inicio. Entre el punto cero y el punto culminante tenemos la fase de expansión de la tensión, y entre el punto culminante y el final la fase de resolución de esta. Por tanto, la función del intérprete es descubrir la estructura de la pieza, en ningún caso distorsionarla.

*“Cuando el compositor ha puesto su obra en el mercado, interviene una persona, el intérprete. No se sabe, sin embargo, de qué es intérprete. ¿Quizás de lo que permanece? [...] Es más fácil asociar el forte a la violencia que a la suavidad, y éstas son asociaciones primitivas. Un "intérprete" con gran temperamento realizará*

---

<sup>485</sup> Schenker habla también del Punto Culminante (PC), y esto, es otra unión entre los dos sistemas de análisis que planteamos en esta Tesis Doctoral.

<sup>486</sup> Celibidache, S.: “Über Musikalische phänomenologie”. Wissner verlag Augsburg, 2001, pág. 38, traducción J. Miranda Medina, material inédito.



*contrastes, pero ¿responden éstos a los contrastes que conmovieron al compositor? La proporción de las relaciones, desde el punto de vista de la tensión y la estructura, tanto en la vía de la expansión como en la de la resolución, no es susceptible de ser interpretada. El intérprete puede ignorarla, y en lugar de volver a conducir esta vía hacia lo permanente, inquieta el carácter débil del hombre, con todas sus inevitables asociaciones<sup>487</sup>".*

Los dos pilares básicos en los que se fundamenta la *Fenomenología Musical* son la tensión e intensidad (*spannung* y *krafft* en alemán). Los términos españoles proceden ambos del latín *intensio*, a pesar de lo cual tienen significados distintos. Según la Real Academia de la Lengua:

- *Tensión*: (Del lat. *tensio*, -onis).
  1. Estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen.
  2. Fuerza de tracción a la que está sometido un cuerpo.
- *Intensidad* del sonido
  1. Magnitud física que expresa la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras.

La *tensión musical* a la que aquí nos referimos es la fuerza interior, la fuerza inmanente del fenómeno que se da en el mundo afectivo del hombre. La *intensidad* es su manifestación exterior, con la que esa fuerza inmanente (tensión) puede ser representada. Por ello, una melodía tocada en pianísimo puede tener mayor tensión que otra en fortísimo, dependiendo del contexto musical.

La tensión puede ser *armónica, melódica, rítmica o tímbrica*. Dentro de los cuatro tipos de tensión expuestos hay dos fundamentales: *melódica* y *armónica*. De la relación entre ellas saldrán todas las opciones que se nos puedan presentar fenomenológicamente hablando dentro de la música y esto es otro de los puntos comunes que tenemos con el Análisis Schenkeriano que utilizamos en esta Tesis Doctoral.

Celibidache dice<sup>488</sup> que “*música es la cantidad de fluido horizontal que la presión vertical deja pasar, dejando claro que en la música ambas fuerzas interactúan*”.

---

<sup>487</sup> Celibidache, S.: “La dirección orquestal según Sergiu Celibidache”. Revista Amadeus N° 25, diciembre, 1994. pág. 40-44.

<sup>488</sup> Apuntes personales de dirección de orquesta (1998). Supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

Dentro de la presión horizontal y vertical se encuentra la *multiplicidad*. Esta multiplicidad es la variedad de los distintos parámetros que se pueden dar tanto simultáneamente (presión vertical) como alternándose en el tiempo (fluido horizontal):

*“Un ejemplo son los distintos timbres, ataques, dinámica, o alturas. La trascendencia, no es otra cosa que la reducción en nuestra conciencia de la multiplicidad que se encuentra en estas dos presiones, la superación del ego, ser consciente y dejar de serlo al mismo tiempo. En palabras de Celibidache, la trascendencia es acumular multiplicidades, reducirlas en una unidad con el objeto de estar libre para percibir nuevas multiplicidades. Una vez que la conciencia ha reducido una multiplicidad, está en condiciones de hacer frente a la siguiente multiplicidad y reducirla<sup>489</sup>”*

Respecto a la *tensión melódica*, podemos decir en términos fenomenológicos que cuanto mayor es la altura de un sonido, mayor es su tensión, debido a los armónicos superiores. El instrumento que tiene tensión e intensidad en sentido paralelo es la voz humana, por lo que podemos afirmar que es el más perfecto que hay desde nuestro punto de vista. En la banda y en la orquesta el instrumento que más se le parece es la flauta, porque ambas tienen las mismas características y realizan de forma natural un fraseo fenomenológicamente correcto. La imitación del fraseo de la voz humana nos dará las pautas de un fraseo fenomenológicamente ideal.

Desde el punto de vista de la *tensión armónica*, la tonalidad inicial de la que parte la obra recibe el nombre de “*tonalidad madre*”. El punto más alejado por relación matemática de dicha tonalidad es el V grado, y por este motivo se llama *dominante*. Por lo tanto, toda modulación o flexión hacia el mundo de la dominante crea tensión y todo regreso hacia el mundo de la tónica la relaja. Porque es una vuelta a lo conocido de “*dónde salir*”. Para llegar a este tipo de conclusiones, es imprescindible la experimentación con el sonido. Celibidache dice al respecto:

*¿Qué podéis explicarme de la extraversión de una quinta ascendente, de que el Sol sea el derivado del Do? Si no la experimentáis, no insistamos. Si al contrario, la*

---

<sup>489</sup> Celibidache, S.: “Über Musikalische phänomenologie”. Wissner verlag Augsburg, 2001, pág. 38, traducción J. Miranda Medina, material inédito.

*experimentáis, no hay nada que explicar, porque la explicación se daría con los instrumentos del lenguaje y los conceptos, y la música no tiene lógica. Es verdadera<sup>490</sup>”.*

Dentro de la composición musical podemos determinar dos recursos básicos en los que la *fenomenología* tiene algo que decir: *la repetición y el contraste*. Si una de las definiciones de música desde un punto de vista auditivo es “*sensaciones que el ser humano recibe, a través del oído, por medio de los sonidos<sup>491</sup>”*, entendemos que cuando el oyente escucha un sonido o un conjunto de ellos recibe una sensación, que cada vez será distinta cuando se repita. Gracias a esto podemos afirmar que la repetición en música no existe, y que a medida que escuchamos un compás o un grupo de sonidos que se repite éste produce sensaciones distintas. *En música no existe lo “mismo”, porque la música se desarrolla en el tiempo y el tiempo es irrepetible.*

Por tanto, y siguiendo con este punto de vista, la repetición tiene dos misiones: *crear tensión o eliminarla*; o lo que es lo mismo, un movimiento de *extroversión* o de *introversión*. Fenomenológicamente hablando, podemos decir que *crear tensión es dar lugar a un desequilibrio, y resolver la tensión es volver al equilibrio inicial.*

En oposición al término repetición tenemos el de contraste. Cualquier nueva aparición de un tipo de contraste (armónico, melódico, rítmico, dinámico o tímbrico) crea tensión. Además, el grado de contraste determinará las longitudes de las superficies<sup>492</sup> que crean la estructura musical.

La cualidad fundamental que permite al ser humano escuchar música es la memoria, ya que ésta permite al oyente relacionar entre sí los sonidos que escucha. A esta habilidad mediante la cual el sujeto es capaz de llevar a la luz de su conciencia una estructura musical, gestionando todos sus parámetros y determinando, entre otras cosas, la longitud de las superficies que estructuran la música, se la llama correlacionar. Es una acción que tiene relación directa con el mundo afectivo del hombre.

---

<sup>490</sup> Celibidache, S.: “La dirección orquestal según Sergiu Celibidache”. Revista Amadeus N° 25, diciembre, 1994. pág. 40-44.

<sup>491</sup> Apuntes personales de dirección de orquesta (1998). Supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

<sup>492</sup> Llamamos superficie musical a las distintas subdivisiones de la estructura que nos facilitan su comprensión. De forma divulgativa podríamos determinar que es “cualquier trozo de música”.

La Real Academia de la Lengua define *correlación* como: “*correspondencia o relación recíproca entre dos o más cosas o series de cosas*”. Por lo tanto, correlacionar en música será interrelacionar los sonidos entre sí. La utilización de este término por parte de Celibidache quizás provenga de su formación matemática. En 1987 dice respecto a este tema:

*“Si uno ha estudiado la fenomenología se encuentra un capítulo donde dice: el principio contiene el fin; por consiguiente, el principio y el fin son simultáneos, y así, el compás veinticinco no es otra cosa que el resultado del anterior y del inmediatamente posterior. El primer compás está en correlación con el último. ¿Quién correlaciona los valores de la música?; los sonidos. Si no existe esta correlación ¿qué pasa?, que entonces sale todo fuerte [...] ¡Dios mío! Pero eso, ¿qué hay de objetivo en una partitura?: la estructura. [...] la forma de articular el sonido es objeto de la presión vertical y de la presión horizontal. Es la forma de poder correlacionar. Si uno no es consciente de estas dos presiones, no puede correlacionar, pero no me interesa si Vd. puede correlacionar o no; hay mucha gente que no sabe nada de fenomenología y correlaciona perfectamente<sup>493</sup>”.*

*“De modo que cuando escuchamos una frase musical, nuestra retención permite que dicha frase permanezca presente hasta que sus expectativas potenciales son resueltas. Así, nuestra experiencia de la belleza tiene que ver con la permanencia interior de la sensación musical, que consiste en una serie de expectativas que necesitan satisfacción. Por ello, el final y el principio no pueden desconectarse<sup>494</sup>”.*

Una vez explicada la *Fenomenología Musical*<sup>495</sup> y puesta en valor junto con el *Análisis Schenkeriano*, creo que es de vital importancia realizar una serie de conclusiones sobre los diferentes Análisis Tratados en esta Tesis.

---

<sup>493</sup> Del Moral, A.: “Sergiu Celibidache en busca de la verdad”. Revista Scherzo, febrero, 1987, pág. 51-64.

<sup>494</sup> Astor, M.: “*Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*”. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. 2002. Pág. 71.

<sup>495</sup> Para tener un mayor conocimiento sobre *Fenomenología Musical* se recomiendan una serie de lecturas como, por ejemplo: García Asensio, E.: “*Dirección Musical: La Técnica de Sergiu Celibidache*”, Editorial Piles, Valencia (España), 2017; Nicotra, E.: “*Introduzione alla Tecnica della Direzione D’Orchestra secondo il Sistema di Ilya Musin*”, Edizioni Curci, Milán (Italia), 2007; Rudolf, M.: “*The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*”, Schirmer (Wadsworth Group), Belmont, CA (USA), 1995.

### 6.5.3.7. Últimos Procesos y Conclusiones del Análisis Melódico desde los Diferentes sistemas de Análisis Tratados.

El contorno melódico está determinado por el movimiento sea éste por grados conjuntos, disjuntos, cromáticos, arpeggios, etc. Una tendencia de la música tonal es la atracción o polaridad de sus grados diatónicos: los grados de la tonalidad mayor y menor tienden a resolver sobre otro sonido<sup>496</sup> de esa misma escala. Como regla general, los sonidos pertenecientes al acorde de tónica son estables dentro de la tonalidad y el resto son inestables. Cuando un análisis amerite clarificar más este concepto, se realizará. En este sentido, el sonido final de las frases es bastante relevante pues se le considera como una nota objetivo de las frases y/o los períodos. Analizar cómo se llega a este sonido tiene una importancia notable en el contorno melódico. El intervalo que se forma entre la primera nota y la última de una frase o período define si ésta es ascendente o descendente.

Igualmente, también es útil que el lector note la línea imaginaria que dibuja el espectro de la melodía y su direccionalidad para saber dónde está el *punto culminante* (PC) de la propia partitura que es el punto de mayor tensión de esta. Una vez llegado a este punto, la direccionalidad de la partitura cambia.

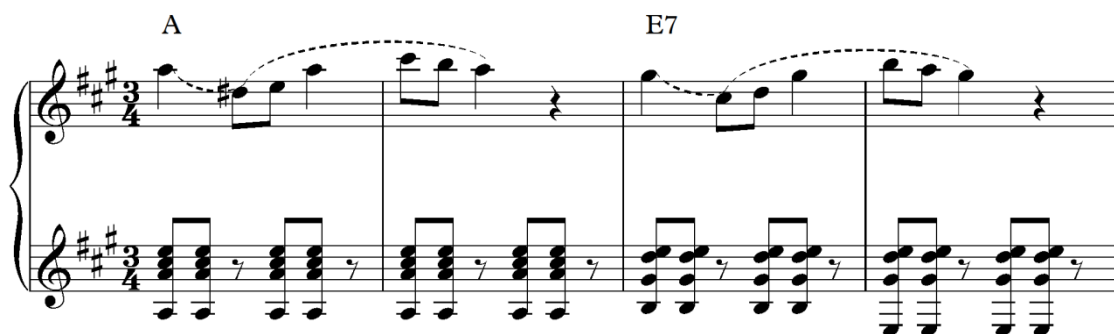


Fig. 57

Estas líneas imaginarias podrán ser rectas, oblicuas, onduladas, en dirección ascendente o descendente<sup>497</sup>, etc. Para estudiar la estructura melódica y de una partitura en general, en su manera más primaria, es prudente extraer el primer y el último sonido de cada período y deliberar alrededor de la línea imaginaria.

<sup>496</sup> Según la Fenomenología Musical, el sonido, es la conquista del ser humano sobre la masa amorfa; también nos dice que son vibraciones iguales constantes y organizadas, mientras que los ruidos no son ni iguales, ni constantes, o sea, desorganizadas.

<sup>497</sup> Toch, E: "La Melodía", Idea Books, Barcelona, 2004, pág. 46.

El clímax melódico es un punto o área climática, usualmente el sonido más agudo en un sitio selecto de la composición. Después de suceder éste ocurre un descenso gradual a un punto más relajado. Este punto estará claramente señalado en la partitura.

La suma de todos los procedimientos anteriormente descritos nos da una importante cantidad de información que debemos relacionar una con otra. A veces un proceso cualquiera nos ayuda a concluir alguna particularidad melódica, y otro proceso totalmente diferente, tan sólo nos puede confirmar el mismo dato, como generar uno nuevo.

#### **6.5.4. Análisis Armónico**

La *Armonía* es la técnica musical que estudia la *estructura*<sup>498</sup>, la *función* y la *relación de los acordes* de una partitura. Para *Arnold Schonberg*<sup>499</sup> el término *armonía* es la “*enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos, rítmicos, y sus relaciones de equilibrio*”

Sin embargo, la definición de *Dionisio de Pedro*<sup>500</sup> nos acerca más al término fenomenológico de la armonía. “*Al escuchar una determinada música a varias voces nos damos cuenta de que los sonidos se combinan en dos dimensiones. Horizontal: mediante la cual percibimos una sucesión de sonidos que forman la melodía. Vertical: en la audición sonora se percibe simultáneamente formando acordes de cuyo estudio (formación, enlace entre ellos, etc.) trata la armonía*”.

En *Fenomenología Musical* existen dos pilares básicos en los que ella se fundamenta y son la tensión e intensidad (*spannung* y *krafft* en alemán) como hemos visto anteriormente.

La *tensión musical* a la que aquí nos referimos es la fuerza interior, la fuerza inmanente del fenómeno que se da en el mundo afectivo del hombre. La *intensidad* es su

---

<sup>498</sup> Para Henrich Scherken, la estructura (Ursatz) es la progresión arquetípica de la cual todas las piezas tonales son hipotéticamente una elaboración. Consiste en una línea descendente en la parte superior (Urlinie) sobre una progresión de bajo (Bassbrechung).

<sup>499</sup> Schönberg, A.: *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990. pág. 7.

<sup>500</sup> De Pedro, D.: *Teoría Completa de la Música en dos Volúmenes*, Vol.2º, Real Musical, Madrid, 1992, pág. 36.

manifestación exterior, con la que esa fuerza inmanente (tensión) puede ser representada. Por ello, una melodía tocada en pianísimo puede tener mayor tensión que otra en fortísimo, dependiendo del contexto musical. La tensión<sup>501</sup> puede ser *armónica, melódica, rítmica*. Dentro de los cuatro tipos de tensión expuestos hay dos fundamentales: *melódica y armónica*. De la relación entre ellas saldrán todas las opciones que se nos puedan presentar fenomenológicamente hablando dentro de la música.

La *Tensión Melódica*, es la producida por la mayor o menor altura de las notas que componen una melodía. A mayor altura corresponde mayor tensión y viceversa<sup>502</sup>.

La *Tensión Armónica*, es la producida por el movimiento armónico de la partitura según las sucesiones de acordes y las diferentes modulaciones que se presenten.

La *Tensión Rítmica*, es la producida por el mayor o menor contenido rítmico de las figuras<sup>503</sup> dentro del pulso musical. A figuras más breves corresponde mayor tensión rítmica y viceversa.

De la combinación de los aspectos internos de la música, es decir, la Tensión Melódica y Armónica, éstos podrán marchar en diferentes direcciones ofreciéndonos diferentes posibilidades que ya se han visto anteriormente.

En nuestro caso nos ocuparemos de la función y la relación de los acordes puesto que damos por entendido que el lector ya conoce todos los tipos de ellos<sup>504</sup> y la inversión de estos, en especial los de séptima y novena de dominante mayor o menor, séptima disminuida, etc., con sus respectivas inversiones. Por lo tanto, esta es la gama de acordes que ocupa nuestra estética.

El lector debe tener una noción estructurada del funcionamiento de la tonalidad y sus acordes dentro de las regiones tonales: tónica (primer grado), subdominante (cuarto

---

<sup>501</sup> También se genera tensión/distensión por factores externos a la propia música. De ahí tenemos: La Tensión Tímbrica debida a la aparición de diferentes cambios de color en las diferentes familias instrumentales a lo largo del discurso musical; y, La Tensión Dinámica debida al mayor o menor “contraste” de la intensidad del sonido. Cualquier contraste brusco de dinámica crea tensión; por lo tanto, un pianísimo súbito, también crea tensión.

<sup>502</sup> Toda melodía lleva intrínseca una armonía.

<sup>503</sup> Redondas, Blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas, garrapateas y semigarrapateas.

<sup>504</sup> Mayores, Menores, Disminuidos, Aumentados.

grado) y dominante (quinto grado). También damos por entendido el concepto de *Modulación* y, por ende, el conocimiento de *Dominantes Secundarias*, así como todos los tipos de cifrado.

Al igual que el *Maestro Juan Amador Jiménez*, la música colombiana de la *Zona Andina* es absolutamente “tonal” y desde este punto de vista hay que explicar su comportamiento. El papel armónico desarrolla una lógica por sí y en sí mismo siendo fundamental la dirección y el desarrollo del discurso musical.

Teniendo en cuenta que un acorde adquiere significado cuando la aparición de otro crea un espacio y una relación entre ellos<sup>505</sup>, este análisis pretende establecer las progresiones y sucesiones armónicas más comunes en esta práctica. Para tal objetivo, implantaremos el cifrado funcional estandarizado por *Schenker* de acordes gramaticales y significantes, pues este cifrado representa los acordes aislados de sus patrones rítmicos, los cuales estudiaremos dentro del acompañamiento porque las fuerzas de dinámica, fraseo y agógica afectan a los acordes, pero no los cambian<sup>506</sup>.

En el análisis armónico también lo explicamos en el orden que se organiza la sección, es decir, por cada frase y sus períodos constitutivos. Como en la partitura están indicadas las frases con sus períodos, el esquema de la progresión que relacionamos se hace de la siguiente forma:

---

<sup>505</sup> Schönberg, A.: “Funciones estructurales de la Armonía”, Editorial Labor, Barcelona, 1990, pág. 23.

<sup>506</sup> Hindemith, P.: “The Craft of Musical Composition”, Scott & Co Ltd., London (England), 1937, pág. 110.



SEGUNDA FRASE

The musical score for the second phrase is divided into two periods. Period a) consists of four measures with chords D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, and A<sup>7</sup>. Period b) consists of eight measures with chords Gm, Dm, A<sup>7</sup>, C<sup>#</sup>/E, Dm, Dm/A, Dm, and B<sup>b</sup>. The score includes a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Fig. 58

*Segunda Frase:*

A) Dm: V<sup>7</sup>/IV IV V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>

B) IV I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I

Simbolizando los períodos con las letras a) y b), junto a esta referencia comentaremos particularidades del desempeño armónico según las necesidades del caso, por ejemplo, hablemos del desempeño del período a):

- a) En este período observamos la presencia de dos dominantes secundarias resolviendo a sus respectivos acordes expectantes. El hecho de que el período

culmine en dominante (semicadencia) crea una expectativa pues incrementa la Tensión Armónica y contextualiza la fórmula melódica interrogativa

Luego, procederíamos a comentar el período b) y, más adelante, la próxima sección y el resto de la pieza hasta culminar la partitura. Anotaremos si encontramos alguna cadencia y su tipo. La voz del bajo debe ser clara en su carácter melódico. Siempre tendrá el funcionamiento de la estructura, esto es de importancia decisiva en el desarrollo de una progresión<sup>507</sup>. Este aspecto lo estudiamos en mayor detalle dentro del análisis del acompañamiento.

El ritmo armónico determina la duración de cada acorde dentro de la frase y el cifrado de la progresión lo evidencia; es decir, si el cambio de acordes ocurre cada dos compases o tres o cuatro, etc. Se entenderá como *aceleramiento*<sup>508</sup> del ritmo armónico si hay un incremento en el movimiento y *simplificación* en el caso contrario. Alterar el ritmo armónico es un recurso efectivo para poder producir contrastes entre las secciones, las frases y los períodos.

Si el método antes explicado no es suficiente para explicar alguna particularidad armónica de una de las obras, acudiremos a explicar el nivel de tensión de los acordes de acuerdo con su estructura y no necesariamente su función, como lo referencia Hindemith en “*The Craft of Musical Composition*”, página 114; y, si no es suficiente, acudiremos a otros trabajos de tratadistas armónicos de reconocido prestigio.

Después de dar esta orientación elemental, conforme al surgimiento de los problemas en el análisis, se anotarán sus explicaciones ya que en este capítulo todo el concepto referente a la armonía sería demasiado extenso y es innecesario si el lector tiene la noción básica que se requiere.

---

<sup>507</sup> Hindemith, P.: “*The Craft of Musical Composition*”, Scott & Co Ltd., London (England), 1937, pág. 114.

<sup>508</sup> Desde el punto de vista fenomenológico, “*accelerando*” es marcar progresivamente anacrusas cada vez más cortas en el tiempo; por consiguiente, “*ritardando*” será marcar progresivamente anacrusas cada vez más largas en el tiempo.

## 5.5. *Análisis del Acompañamiento.*

El papel del acompañamiento consiste en proporcionar un estímulo armónico y rítmico al solista<sup>509</sup>. En las danzas radica en crear, mediante el uso constante de patrones rítmicos<sup>510</sup>, muchas veces uniformes, una maza acompañante que conduzca la armonía y aporte una base sólida para el desarrollo de la melodía y del baile en su contexto original<sup>511</sup>.

En la música colombiana de la Zona Andina, los patrones rítmicos del Pasillo y Bambuco elementales, del Bunde Tolimense y del Pasodoble, representan el principal marco de referencia para establecer el análisis del acompañamiento.

Algunos ejemplos los tenemos en la partitura del Maestro *Carlos Vieco Ortiz*, “*Ají Pique*” (Pasillo) en el primer ejemplo; en la partitura del Maestro *Terig Tucci*, “*Anita La Bogotanita*” (Pasillo) en el segundo ejemplo, o en el comienzo de la partitura del Maestro *Luis A. Calvo*, “*El Republicano*” (Bambuco) en el tercer ejemplo.

---

<sup>509</sup> Hindemith, P.: “The Craft of Musical Composition”, Scott & Co Ltd., London (England), 1937, pág. 110.

<sup>510</sup> Desde la antigüedad greco-romana, el ritmo musical tenía el mismo fundamento que el ritmo poético, resultado de la organización de las diferentes duraciones temporales de las sílabas breves y largas, prevaleciendo el acento melódico. Los esquemas rítmicos resultantes podían ser de dos unidades (pírrico), de tres unidades (troqueo, yambo, tribraquio), de cuatro unidades (dátilo, anapesto, espondeo, anfibraco, troqueo mátrico), de cinco unidades (peón, peón crético) y de seis unidades (moloso, jónico mayor, jónico menor, hexabraquio). Esta concepción fue superada con la progresiva pérdida de la percepción silábica y la transformación del acento melódico en percusivo (intensivo).

Las diferentes combinaciones de acentuación de los ritmos binarios y ternarios dan lugar a cinco fórmulas rítmicas. Éstas son: Troqueo o coreo (binario tético), yambo (binario protético), dátilo (ternario tético), anfibraco y anapesto (ternario protético).

Una completa transformación se opera en los siglos XII y XIII con la introducción de los modos rítmicos y de la notación mensural, que configuró un ritmo basado sobre valores temporales múltiples o submúltiplos de una determinada unidad de tiempo, organizado en figuraciones de progresiva complejidad sobre la base de una gran independencia rítmica entre las voces del complejo polifónico.

Los modos rítmicos (troqueo, yambo, dátilo, anapesto, espondeo y tribraquio) son una combinación entre los pies clásicos y los valores corrientes representados por los signos de notación cuadrada. A la virga se la denominó longa, con valor de larga; al punctum quadratum se le denominó brevis, con valor de breve y al punctum inclinatum se le denominó semibrevis, con valor de mitad de breve. Los signos utilizados para indicar el compás en el Ars Nova, siglos XII – XIV, fueron el círculo (O) para indicar las divisiones ternarios o perfectas y el círculo incompleto o semicírculo (C) para indicar el ritmo binario o imperfecto.

La aplicación de los modos rítmicos conduce a través de la notación mensural a la división constante de los valores mayores en un número de valores menores ternarios o binarios, división perfecta o imperfecta, lo que nos lleva a la crisis del sistema cuantitativo y la consolidación del acentuativo.

A mediados del siglo XV hace su aparición la notación blanca o vacía (notae vacuae) que perdurará hasta comienzos del siglo XVII. A partir de aquí, el ritmo sufre una radical simplificación a través de la implantación de la barra de compás y la elaboración de una concepción rítmica basada en la regular sucesión de unidades rítmicas unitarias. También, a partir del siglo XVII, la notación cuadrada se torna redonda, como hoy en día la conocemos (redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa, garrapatea y semigarrapatea).

<sup>511</sup> Hindemith, P.: “The Craft of Musical Composition”, Scott & Co Ltd., London (England), 1937, pág. 114.

Bandola

Tiple

Guitarra

Fig. 59

Flt

Viol

Band 1

Band 2

Tpl

Guit

C/bajo

Fig. 60

Bandola

Tiple

Guitarra

Fig. 61

En resumen, los *patrones rítmicos* del Pasillo y del Bambuco de la Zona Andina colombiana elementales, podríamos sintetizarlos en los siguientes esquemas rítmicos:

PATRÓN DE BAMBUCO

Bambuco

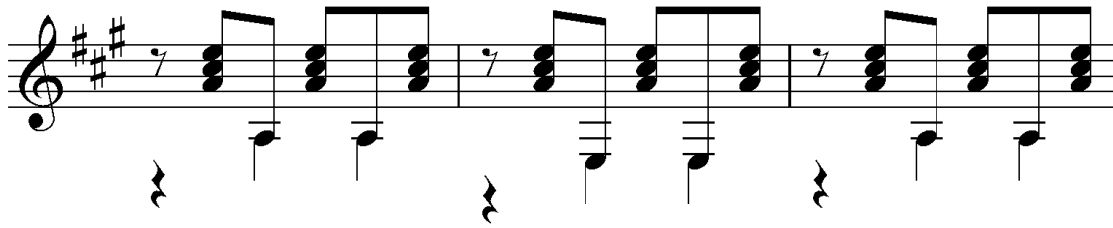


Fig. 62

PATRONES BÁSICOS DE PASILLO

Pasillo 1

Pasillo 2



Fig. 63

Estos patrones se ilustran con mayor profundidad en los siguientes capítulos de esta tesis doctoral.

El análisis del acompañamiento se organiza en el orden de la sección, es decir, por cada frase y sus períodos consecutivos. Este análisis pretende enseñar al lector el comportamiento que los instrumentos armónicos, la bandola, el tiple y la guitarra, asumen en la partitura en cuestión, los patrones rítmicos son la base fundamental de todo el acompañamiento y serán del mismo; si hay un *punto paulatino*<sup>512</sup> o un cambio de patrón debe haber una razón en la dinámica de la partitura que justifique tal fenómeno.

También anotaremos las posibles variaciones de patrones buscando recopilar las posibilidades de acompañamiento que estas danzas ofrecen a intérpretes, pedagogos, arreglistas y compositores.

<sup>512</sup> Un punto paulatino ocurre cuando en el acompañamiento se detiene un patrón rítmico y se ejecuta una figura larga que abarca la tonalidad del compás o se deja el compás en silencio, entre otras variaciones posibles. Estos puntos tienden a crear espacios de distensión y serán identificados en el análisis. Crook, P.: "How to Comp. A Study in Jazz Accompaniment". Advance Music, USA, 1995, pág. 66-68.

Uno de los factores más particulares del estilo de los *Pasillos*, *Bambucos*, *Bundes* y *Pasodobles* de la Zona Andina colombiana es el desempeño de las cuerdas típicas, y, sobre todo, la guitarra. Ésta proporciona el bajo en el trío, una voz de grandísima importancia prominente que debe asumir un perfil melódico y estructural muy claro. Por esta razón, cuando la guitarra utiliza una contra-melodía, estudiaremos su comportamiento de acuerdo con los parámetros de análisis melódico que ya dimos anteriormente. El único factor extraordinario a los citados en el análisis melódico es *el estudio de la relación entre la contra-melodía y la línea principal fundamentando el discurso en el movimiento que se genera entre las líneas*, es decir, si el movimiento es paralelo, oblicuo o contrario.

## **7. Instrumentos Folklóricos de Colombia.**

En la música, igual que las diversas manifestaciones tradicionales de los pueblos, subyace un inmenso patrimonio que permite el conocimiento del presente y pasado de los mismos. Colombia, país tan rico como desconocido, tan lleno de diversidad como de contradicciones, es una de las naciones con más variedad de géneros musicales en el mundo. Esto se puede explicar de diferentes formas: *Pluralidad cultural de regiones con muchas variantes locales*. Por ejemplo, no podemos hablar de un costeño único, pues dentro de su misma región subsisten varios grupos humanos diferentes y en la *Región Andina* encontramos idiosincrasias tan similares entre sí como pueden ser las del pastuso, la opita, el boyacense o el paisa, quienes comparten solamente una gran cadena montañosa.

En la historia del país, ha sido constante el devenir de influencias, gracias al cual se ha desarrollado gradualmente una sociedad que tiene tanto de complejo como de ignorada en sus potencialidades. Por lo tanto, es urgente para su conocimiento, buscar el entendimiento por medio de los elementos que la identifican para tratar de encontrar y precisar la identidad que se percibe desdibujada y confusa. Una de las formas más acertadas de hacerlo es por medio del estudio del análisis del patrimonio a la luz de las diversas manifestaciones culturales y propias formas que el conocimiento nos brinda.

Este pequeño aporte a la tesis doctoral sobre los *Instrumentos Folklóricos de Colombia* realiza un significativo aporte porque propone un acercamiento global al folclore, lo que permite tener una idea más clara del inmenso Patrimonio Cultural Musical del que es país es depositario.

Esperemos que este esfuerzo de investigación trascienda las fronteras, contribuya a enriquecer el conocimiento del Folklore Colombiano y alentar a otros investigadores para que conozca, estudie y disfrute detenidamente, la herencia musical autóctona del país e invitarlos a continuar agregando eslabones a la cadena de trabajos<sup>513</sup> realizados sobre este apasionante mundo.

---

<sup>513</sup> Piñeros Corpas, J.: "Cancionero Noble de Colombia", Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, fundación Joaquín Piñeros Corpas; List, G.: "Música y Poesía de un Pueblo colombiano", Junta Nacional del Folclor, Edit. Presencia, Bogotá, DC, 1994; "Nueva Revista Colombiana de Folclor", números del 1 al 20, Organología por Departamentos. Junta Nacional de Folclor, Patronato Colombiano de las Artes y Ciencias, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Chía (Cundinamarca), Colombia; Ocampo López, J.: "El pueblo boyacense y su folclor", Talleres gráficos de la Caja Popular Cooperativa Ltda., Lunja, 19 de mayo, 1997; Francis May,

Este pequeño aporte está encaminado a hacer conocer el patrimonio organológico colombiano. En mi propia estancia de investigación en Colombia y visitar las diferentes zonas y departamentos del país uno aprecia el culto y la alegría con que demuestran sus raíces en la celebración de sus fiestas. El *Folklore de Colombia* es de belleza primitiva, es una riqueza natural que no es ni importada, ni impuesta, ni muchos menos imitada, aunque nosotros nos centraremos en lo que nos ocupa para esta tesis doctoral que es la *Zona Andina*.

---

C.: "Compendio de Cultura Popular Tradicional de las Islas de San Andrés y Providencia", San Andrés, 1991; Machado Sierra, J. F.: "El folclor musical llanero", Publicaciones Universidad de los Andes, Bogotá, 1978; Davidson, H.: "Diccionario Folclórico de Colombia", Tomos I, II, III, Talleres Gráficos Banco de la República, Bogotá DC, 1970, entre otros.



## **7.1. Organología Musical**

Es la *disciplina* que se encarga de *estudiar y clasificar los diversos tipos de instrumentos musicales producidos por el hombre a lo largo de la historia en las diferentes regiones del mundo*<sup>514</sup>, para lo cual investiga sobre su origen, los procedimientos de construcción, las técnicas interpretativas, la denominación utilizada por los diferentes pueblos, las áreas de difusión y las diversas conexiones sociales y rituales con que los pueblos se relacionan con los instrumentos musicales.

La *organología musical* es, entonces, el *amplio conjunto de conocimientos sistematizados, que, a partir de diferentes criterios clasificatorios, busca establecer los procesos históricos de los instrumentos utilizados por el hombre en su expresión musical.*

Desde tiempos atrás, que se remontan a los comienzos mismos de la especie humana, el hombre ha utilizado el sonido como elemento de comunicación y de expresión de sus diversas manifestaciones vitales, comenzando por el grito, la imitación de voces de animales y los sonidos rítmicos, producidos por medio de diversas percusiones corporales, el hombre vio la necesidad de prolongar sus posibilidades expresivas y para ello creó los primeros instrumentos sonoros. Estos fueron inicialmente sonajeros ahuecados, trompetas naturales, hechas con cuernos de animales y caracoles, etc.

Estos instrumentos acompañaban al hombre primitivo en los diferentes rituales propiciatorios, relacionados con los múltiples aspectos del ciclo vital, convirtiéndose en elementos de carácter sagrado y en amuletos.

La evolución del hombre señala también la construcción de una mayor gama de instrumentos cada vez más elaborados y es así como las diversas culturas comienzan a distinguirlos, de acuerdo con sus creencias religiosas o sus costumbres sociales.

Entre las culturas antiguas, China e India, son las primeras en concebir un sistema de clasificación de los instrumentos. En China se basaba en los materiales de construcción (metal, bambú, piedra, piel, etc.) mientras que, en India, se distinguían cuatro grupos,

---

<sup>514</sup> Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 1130.

siguiendo criterios clasificatorios parecidos a los posteriormente adoptados en Occidente, denominados *ghana* (gongs, platillos), *avanaddha* (tambores), *tatas* (cuerdas) y *sushira* (vientos).

En occidente<sup>515</sup> los primeros tratados recopilatorios sobre los instrumentos datan del siglo XVI siendo las obras más importantes de esta época el *Sintagma Musicum*, segundo volumen del *Tratado de Organographia* del teórico y compositor alemán Michael Praetorius, publicado en 1618 y la *Harmonie Universelle* del teórico francés Marin Mersenne publicada circa 1636-37.

La *clasificación organológica*<sup>516</sup> utilizada en la actualidad se basa en los preceptos expresados por Víctor Mahallón en su *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, obra publicada en 1883, quien considera la naturaleza de la fuente productora de vibraciones, como el primer criterio clasificatorio. En 1914 los investigadores alemanes Erich von Hornbostel y Curt Sachs, tomando como base la clasificación propuesta por Mahallón, publican la *Systematik der Musikinstrumente*, adoptando la clasificación decimal de Melvil Dewey, utilizada en bibliotecología, para organizar las diferentes familias instrumentales y sus subdivisiones. La clasificación propuesta inicialmente por Mahallón y perfeccionada posteriormente por Hornbostel y Sachs, divide los instrumentos musicales en cuatro categorías que dan cuenta de la naturaleza de la fuente productora del sonido. En este estudio de instrumentos folclóricos colombianos, vamos a tomar solamente la subdivisión por familias como referencia, mas no los códigos de la organología arriba mencionada, puesto que nuestros instrumentos de hechura artesanal son de sonidos muy diferentes en sus tonalidades, tamaños, materiales de la naturaleza, comparados a los de orquestas o bandas de conocimiento mundial. Además, entre nuestros artesanos no existen las clasificaciones, ya que los instrumentos elaborados por ellos son distintos entre sí, en donde se nota impresa su alma y el amor por la música, teniendo cada uno su método de hacerlos. Ahí la diferencia con los que son hechos en serie.

---

<sup>515</sup> Michels, U.: "Atlas de Música, I", Alianza Editorial, Versión Española de León Mames, Impreso en GREFON, S.A., Móstoles (Madrid), 1985, pág. 25.

<sup>516</sup> Latham, A.: "Diccionario Enciclopédico de la Música", Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 771-773.

## ***7.2. Clasificación de los instrumentos Musicales según Erich von Hornbostel y Cur Sachs.***

La clasificación de los instrumentos ideada por *Erich von Hornbostel* y *Cur Sachs* se basa, como hemos dicho anteriormente, sobre la que adoptó el fundador y luthier del Museo Instrumental de Bruselas, Víctor Mahillón, para ordenar la colección a su cargo<sup>517</sup>.

Según la clasificación<sup>518</sup> de los instrumentos de *Erich von Hornbostel* y *Cur Sachs*, éstos se dividen en:

- Idiófonos (autorresonadores): Instrumentos de percusión sin parche, matracas, etc.
- Membranófonos (resonadores de membrana o parche): tambores, timbales, etc.
- Cordófonos (resonadores de cuerdas): instrumentos con cuerdas que vibran.
- Aerófonos (resonadores de aire: Instrumentos de viento (madera y metal), órganos, armónicas, etc.

Cada una de estas categorías, se divide en subgrupos, que detallan diversos criterios clasificatorios dictados por la naturaleza propia de cada una, como modalidades de ejecución, forma física, construcción, accesorios, etc.

Existe, según *Hornbostel* y *Sachs*, una quinta categoría<sup>519</sup>, que es la de los electrófonos. Ésta produce su sonido por medio de diversos dispositivos eléctricos o electrónicos, la cual no es considerada en este estudio, por no ser instrumentos pertenecientes al acervo tradicional de la música colombiana.

---

<sup>517</sup> Olazabal, de T.: "Acústica Musical y Organología", Ricordi americana, 1954. Pág. 85.

<sup>518</sup> Michels, U.: "Atlas de Música, I", Alianza Editorial, Versión Española de León Mames, Impreso en GREFON, S.A., Móstoles (Madrid), 1985, pág. 25.

<sup>519</sup> Olazabal, de T.: "Acústica Musical y Organología", Ricordi americana, 1954. Pág. 86.

### **7.3. Zonas de Interinfluencia en la Música Colombiana**

Colombia es un país extenso que se divide en *cinco regiones naturales*<sup>520</sup>, cada una con sus propias características geográficas y composición étnica determinada, *básicamente*, por la mezcla de los diversos grupos humanos que la componen.

#### **7.3.1. Región de la Zona del Amazonas**

Esta amplia región está comprendida por un extenso territorio del sur y oriente del país, cubierto casi totalmente por selvas húmedas y tropicales, bajadas por grandes ríos como el Guaviare, Caquetá, Putumayo, Inírida, Vaupés, pertenecientes tanto a la vertiente del Amazonas, como de la parte que está habitada, por un gran número de grupos indígenas y por un número cada vez más creciente de colonos, tanto en los sectores de la selva, como en las cabeceras municipales. En cuanto a la música tradicional de esta zona, no se puede hablar como en las otras regiones de géneros propiamente dichos, sino de cantos y toques de carácter ceremonial y propiciatorio, utilizados por los diversos grupos indígenas para señalar los hechos importantes relacionados con el ciclo vital y sus conexiones con la naturaleza. El Amazonas es un importante pulmón del planeta.

Consultando sobre la música y sus instrumentos de esta región en DAVIDSON, H. (1970). *Diccionario Folclórico de Colombia*. 3 Tomos, Talleres Gráficos, Banco de la República, Bogotá DC, nos comenta la variedad de instrumentos de otros departamentos utilizados en esta región, como el cununo, la guitarra, las maracas, etc. algunos de la línea indígena, encontrando también de la zona limítrofe de Brasil y Perú. Hoy en día existe en Leticia una tribu indígena que fabrica un tambor hecho con caucho procesado por ellos. Goza de una gran sonoridad. También se habla de colonias conformadas por familias provenientes de otros departamentos colombianos.

Esta amplia región está comprendida por los departamentos de Amazonas, Putumayo, Guainía, Vaupés, Guaviare, por su parte sur, lo mismo que parte del departamento del Caquetá.

---

<sup>520</sup> Instituto Caro y Cuervo, “Atlas Lingüístico Etnográfico de Colombia”, Bogotá, 1981, Tomos I, II, III, IV, V, VI, Imprenta Patriótica, Instituto Caro y Cuervo, Chía (Cundinamarca).

### **7.3.2. Región de la Zona Andina**

Está conformada por una amplia franja de territorio cubierta por las tres cordilleras, Occidental, Central y Oriental, sus ramificaciones y valles intermedios, que cruzan el país en sentido suroeste-noroeste, abarcando los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Antioquia, Viejo Caldas, Santanderes, Tolima, Huila, Cauca, Valle y Nariño, exceptuando de estos tres últimos la franja comprendida entre la Cordillera Occidental y el Litoral Pacífico.

La composición étnica de esta zona está determinada, básicamente, por el mestizaje entre indígenas y españoles y en menor proporción, por la presencia de comunidades negroides en algunas regiones mineras lo que determina que las características de los diversos grupos humanos habitan esta zona.

### **7.3.3. Región de la Costa Atlántica**

Comprende las tierras costeras que van desde el golfo de Urabá al noroeste del departamento de Antioquia, hasta la península de la Guajira, incluyendo los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Cesar y el archipiélago de San Andrés y Providencia. Las características étnicas de esta región son marcadas por las diferentes mezclas de los tres elementos culturales básicos; *indígena, africano y europeo*.

Los aportes de estas tres culturas se evidencian en la utilización de instrumentos de origen africano (básicamente tambores), en el uso de alimentos de origen indígena como el *maíz* y el *ñame*, la elaboración de *hamacas* y *redes de pesca*, e instrumentos como las *maracas* o las *gaitas*. Por otra parte, el *aporte español*<sup>521</sup> es el predominante y consiste, principalmente, en el idioma, la religión y las instituciones civiles.

### **7.3.4. Región de los Llanos Orientales**

Está conformada por las inmensas llanuras de los departamentos del Meta, Casanare, Arauca y Vichada. Estas tierras dedicadas casi en su totalidad a la ganadería están habitadas por grupos mestizos resultantes de la mezcla de español y grupos indígenas propios de la región como los *Guahibos* y *Sálivas*. La *influencia española*<sup>522</sup> es

---

<sup>521</sup> List, G.: "Música y Poesía de un Pueblo colombiano", Junta Nacional del Folclor, Edit. Presencia, Bogotá, DC, 1994

<sup>522</sup> Abadía Morales, G.: "Compendio General del Folclor Colombiano", Imprenta Nacional, Bogotá, 1970.

la más relevante, pues las discriminaciones raciales ejercidas contra las culturas aborígenes han asfixiado las supervivencias culturales indígenas dándole prelación a las tradiciones de origen español, las cuales se evidencian en elementos que caracterizan su *canto, música, bailes y lírica popular*, así como en la presencia de instrumentos como el *Arpa*, el *Cuatro*, la *Bandola* y el *Guitarro*.

### **7.3.5. Región de la Costa Pacífica**

Esta región comprende al departamento del Chocó y la franja litoral de los departamentos del Valle, Cauca y Nariño. Posee una fuerte presencia de grupos de origen africano, que coexisten con algunos pueblos indígenas.

El ancestro negro se pone de presente en la música que utiliza tambores de origen indígena, en el rol percusivo y melódico de la *Marimba de Chonta* y en los esquemas coreográficos de bailes y juegos danzados. El indígena de la región vive en comunidades aisladas, sin que exista mayor contacto con los grupos negroides. Por otra parte, la *presencia española*<sup>523</sup> se evidencia en la religión y en la aculturación de danzas de claro origen europeo, como la Polka, Mazurka, la Jota, la Contradanza, etc.

Por otra parte, el Chocó es digno de registrar, que su folklore está vivo y que su forma de transmitirlo siempre ha sido comenzando por la parte infantil, factor a que para ellos es primordial. Así que, desde muy pequeños, conocen sus ritmos, instrumentos regionales, sus cantos y rezos, con los que ellos mismos hacen juegos y rondas. Por eso cuando llegan a ser adultos, son personas que respetan, protegen y demuestran con sabiduría toda su identidad.

Para las fiestas de Navidad<sup>524</sup> tienen danzas especiales, combinadas de instrumentos ejecutados por los mismos bailarines como es la del *Arrullo con Guasá*.

Como ya hemos dicho anteriormente, la *Zona Andina colombiana*, que es la que nos interesa mayormente está formada por los departamentos de Boyacá, Cundinamarca,

---

<sup>523</sup> Perdomo Escobar, J. I.: “Asomo al Folklore Musical de Colombia” en “Historia de la Música en Colombia”, Capítulo XXVII, Plaza y Janés Editores – Colombia Ltda. (Bogotá), 1980, pág. 213-239.

<sup>524</sup> Para saber más sobre la Navidad en Colombia se puede realizar la consulta del libro dirigido y editado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias: “La Auténtica Navidad Colombiana”, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Impreso en Ideas Tipográficas Ltda., Bogotá DC, Colombia, 2013.

Antioquia, Viejo Caldas, Santanderes, Tolima, Huila, Cauca, Valle y Nariño, exceptuando de estos tres últimos la franja comprendida entre la Cordillera Occidental y el Litoral Pacífico.

Para hablar de los instrumentos típicos de la Zona Andina, el trío tradicional de cuerdas colombiano es importante asociar la localización de estos instrumentos en un mapa como el que a continuación se les muestra. En la misma ilustración vemos cómo en el Departamento de Quindío, cuya capital es Armenia, está la *Bandola Andina* (2), la *Guitarra* (5) y el *Tiple* (10), lo que se configura como el *Trío Tradicional de Cuerdas Colombiano*.

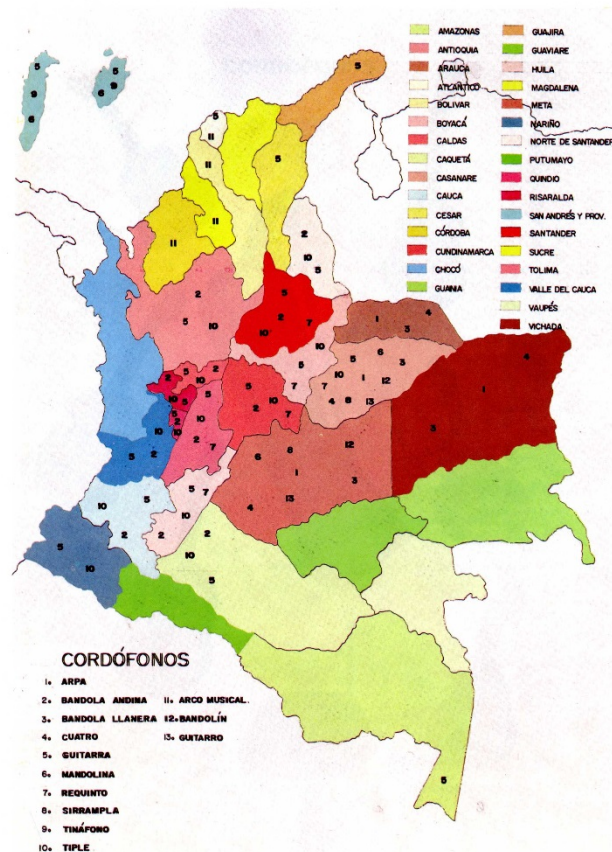


Fig. 64. Ilustración de los Instrumentos Cordófonos de Colombia, Patronato Colombiano de Artes y Ciencia.

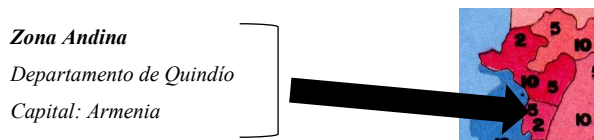


Fig. 65. Ilustración de la situación específica de Armenia en el Departamento del Quindío (Colombia) Patronato Colombiano de Artes y Ciencia.

## 7.4. *Cordófonos de la Zona Andina Colombiana*

Son instrumentos musicales que producen sonido por medio de la vibración de una o más cuerdas tensionadas. En su *clasificación organológica*<sup>525</sup> se distinguen básicamente dos grupos:

- *Cordófonos simples*, comprende diversos tipos de arcos musicales y cítaras.
- *Cordófonos compuestos*, comprende las diversas variedades de laúdes, arpas y arpas-laúdes.

Los cordófonos<sup>526</sup> producen su sonido por medio de diferentes formas, tales como pulsación digital, ejecución con plectro, frotación con arco y percusión con macillos o baqueta.

Los criterios para su clasificación se basan en su forma física, forma del soporte y ubicación de las cuerdas y la posición de la caja de resonancia. Otras consideraciones clasificatorias se refieren a las formas de ejecución y accesorios para la modificación del sonido. Instrumentos como el Tiple, la Bandola, Cuatro, todos de la familia del Laúd, *son descendientes de instrumentos traídos por los españoles*.

El Laúd<sup>527</sup> (del “árabe Al ud y madera), fue introducido en Europa por los árabes a través de España. El origen de este instrumento se remonta tiempos muy remotos en la región de Persia, de donde se difundió a diversas latitudes. El laúd da origen a otros instrumentos, entre los cuales figura la Guitarra. En el siglo XII, se distinguen en España dos clases de guitarra: La guitarra morisca y la guitarra latina (o ladina) que evolucionan por caminos diferentes.

### 7.4.1. *Tipos de Cordófonos de la Zona Andina Colombiana*

En la *Zona Andina Colombiana* nos encontramos una gran variedad de cordófonos entre los que tenemos el *Arpa Llanera*, la *Bandola Andina*, la *Bandola*

---

<sup>525</sup> Olazabal, de T.: “Acústica Musical y Organología”, Capítulo X, Ricordi americana, 1954. Pág. 91-107.

<sup>526</sup> Michels, U.: “Atlas de Música, I”, Alianza Editorial, Versión Española de León Mames, Impreso en GREFON, S.A., Móstoles (Madrid), 1985, pág. 35.

<sup>527</sup> Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 852-853.



*Llanera*, el *Cuatro*, la *Guitarra*, la *Mandolina*, el *Requinto*, la *Sirrampla*, el *Tináfono*, el *Tiple* y el *Arco Musical*. En la siguiente ilustración vemos todos estos instrumentos.



Fig. 66. Ilustración Cordófonos de la Zona Andina Colombiana. Patronato Colombiano de Artes y Ciencia

El objetivo de esta parte fundamental de nuestra tesis doctoral es asociar al lector con el funcionamiento, la afinación y las características generales de los instrumentos que conforman el trío típico colombiano: La *Bandola Andina*, el *Tiple* y la *Guitarra*. En algunos ejemplos, junto a la transcripción correspondiente, anexamos la extracción del audio para que el lector asimile el concepto de manera auditiva.

### 7.4.1.1. La Bandola Andina



Fig. 67. Bandola Andina.  
Centro de Documentación e  
Investigación Musical del  
Quindío (Armenia). Colombia  
Fotografía propia.

El origen<sup>528</sup> del nombre Bandola, puede remontarse 4.500 años atrás, a partir del sumerio *Pantur*, del cual se derivan, por medio de diversas permutaciones idiomáticas, las palabras, pandura, pandora, mandora, mandola, bandola, bandurria; nombres de diversos laúdes periformes de ejecución con plectro hallados a lo largo de la historia en diferentes pueblos.

La bandola colombiana, *se deriva de la bandurria española*, instrumento análogo a la Mandolina<sup>529</sup> italiana. A comienzos del siglo XIX el instrumento era de forma aguitarrada con cuatro órdenes dobles.

El músico y teórico Diego Fallón, incorpora el quinto orden (Sí natural) y hacia finales de este siglo el virtuoso bandolista y compositor vallecaucano Pedro Morales Pino, agrega el sexto orden (Fa#) dándole además la definitiva forma aperada que conocemos en la actualidad. La bandola posee 16 cuerdas repartidas en 4 órdenes triples y dos dobles. En su mástil ancho y corto van dispuestos 18 trastes. Se toca por medio del plectro, desempeñando la función melódica por medio de punteos y trinos en los conjuntos en que participa (tríos, cuartetos, estudiantinas). Desde su creación ha recorrido a Colombia por todo lo largo y ancho de su territorio, como alegres cintas de colores sobre el pecho de la patria.

La Bandola se desempeña como el instrumento solista por excelencia dentro del trío típico colombiano. Su amplio rango, la calidad de sus registros y sus numerosos recursos técnicos la convierten en un instrumento altamente versátil con infinitas posibilidades interpretativas.

Es un *instrumento cromático*<sup>530</sup> y tiene *seis órdenes de cuerdas* que se afinan por *cuartas justas* entre sí se cuentan desde el orden más agudo. Cada orden se afinan a

<sup>528</sup> Davidson, H.: "Diccionario Folclórico de Colombia", Tomos I, II, III, Talleres Gráficos Banco de la República, Bogotá DC, 1970.

<sup>529</sup> Latham, A.: "Diccionario Enciclopédico de la Música", Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 152.

<sup>530</sup> Cruz, A. M<sup>a</sup>: "Método para Bandola", Editorial Éxitos, Bogotá (Colombia), sin fecha.

unísono y los primeros cuatro órdenes constan de tres cuerdas cada uno, mientras los últimos constan de dos.

### Afinación de la Bandola Andina

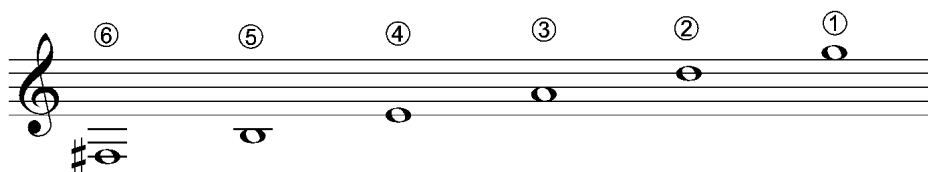


Fig. 68

El *encordado*<sup>531</sup> de este instrumento consta de cuatro órdenes triples y dos órdenes dobles. Las primas, segundas, terceras y cuartas son de acero y sus respectivos grosores se adecúan a las necesidades de la afinación, las quintas y las sextas son encorchadas.

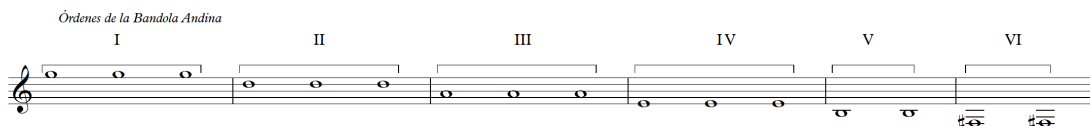


Fig. 69

Las cuerdas, se tocan con un *plectro*<sup>532</sup> aunque también es posible interpretarlas con los dedos de la mano derecha. La música para bandola se escribe en clave de sol y abarca el siguiente rango de escritura musical:

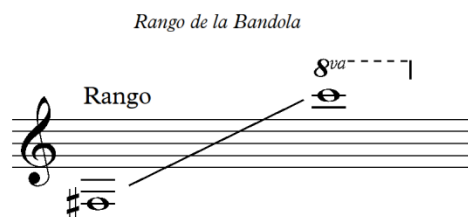


Fig. 70

<sup>531</sup> De la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona Osuna, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Pereira (Colombia).

<sup>532</sup> Plectro: (“plectro”, “púa”, “plumilla”; in.: pick, plectrum). Aditamento para pulsar una cuerda. Todo material adecuado sirve para el propósito, desde el cañón de una pluma de ave, pergamino, madera, marfil, hueso, cuerno, caparazón de tortuga y hasta plástico. Las afiladas garras de águila y aves rapaces son adecuadas también.

Las cuerdas pulsadas con plectro producen un sonido semejante al que se obtiene con las uñas y no con las yemas de los dedos. Dependiendo de la forma y el tamaño del plectro o púa existen diferentes técnicas de ejecución. El plectro común se sostiene entre los dedos índice y pulgar. Para algunos instrumentos, como la guitarra hawaiana y el \*banjo de cinco cuerdas, los ejecutantes usan plectros individuales con un anillo para colocar en dos o tres dedos y el pulgar de la mano derecha.

El término se usa también para referirse a las pequeñas púas (in.: quills) del mecanismo para pulsar las cuerdas en el clavecín que, si bien originalmente eran cañones de pluma, en la actualidad a menudo se usa el plástico Delrin. En los clavecines antiguos se usaban ocasionalmente plectros de piel de búfalo para algunos registros (peau de buffle).

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 1196-1197.

Todo el rango de la Bandola es muy efectivo y se pueden tocar pasajes desde casi un inaudible pianísimo súbito hasta un estridente fortísimo. Como característica general, el color de los sonidos en la *Bandola Andina* va adquiriendo un brillo especial a medida que va subiendo el rango de la misma, por lo cual, es posible distinguir este colorido en los diferentes registros:

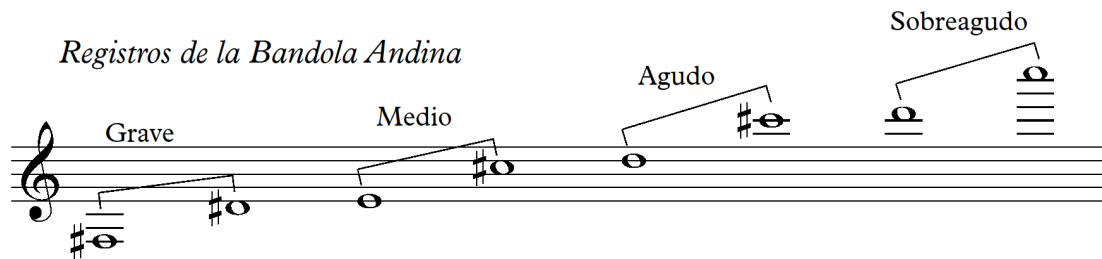


Fig. 71

Los registros *grave* y *medio* de la *Bandola Andina* adquieren una sonoridad limpia y profunda; el registro *agudo* es lúcido y claro, mientras que el *sobreagudo* es más brillante y estridente.

#### 7.4.1.1.1. Recursos Técnicos de la Bandola Andina

Es posible distinguir una cantidad considerable de recursos técnicos y ornamentos tímbricos que dependen del ataque del plectro, así como otros que dependen más de la articulación o del desempeño y la interacción de las manos.

Uno de los recursos más efectivos para crear una expectativa en las introducciones es el *Trémolo*<sup>533</sup> en tempo lento y ad libitum (Fig. 72) o también puede servir para evitar

<sup>533</sup> Trémolo (it., “tembloroso”, “vibrante”). Las palabras “trémolo” y “vibrato” presentan algunas confusiones terminológicas. En su uso actual “trémolo” indica un cambio en la intensidad o en la repetición de una nota, mientras que “vibrato” se refiere a una oscilación o movimiento ondulatorio de la altura de un sonido. No obstante, a lo largo de la historia muchos escritores invierten el sentido de los términos, en particular en relación con la voz. Bajo la definición inicial “trémolo” se refiere a varios efectos distintos, aunque relacionados.

1. En las cuerdas y otros instrumentos el trémolo indica la repetición rápida de una sola nota, o bien, la alternancia de dos notas. Su ritmo puede ser regular, o libre, sin medida, en cuyo caso se llega a denominar con el término “tremolando”. La repetición medida de una altura determinada ha servido para crear momentos de tensión y emoción en la música desde el inicio del periodo barroco, pero en el siglo XIX, compositores e intérpretes se inclinaron más por el trémolo sin medida. En los instrumentos de teclado se puede simular estos efectos, sobre todo en el piano, mediante una rápida alternancia de notas, a menudo a distancia de una octava.

2. Más específicamente, el trémolo era un adorno muy usado por los ejecutantes de instrumentos de arco de los siglos XVII y XVIII. La nota se repetía apenas perceptiblemente dentro de una misma arcada. El signo de notación era una línea ondulada escrita encima de una nota larga o de una serie de notas repetidas.

3. En la música vocal del siglo XVII el trémolo era un adorno que consistía en la rápida reiteración de una misma nota (aunque sin la separación exagerada que en ocasiones encontramos en las interpretaciones actuales). Confusamente, el término italiano correspondiente de la época era “trillo” (trino), mientras que “trémolo” era a su vez un tipo específico de trino.

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 1526.

el decaimiento de una nota larga (Fig. 73). Éste es un recurso muy común en los instrumentos de plectro, también se le conoce popularmente como batido. Su notación se indica con tres líneas sobre la plica.



Fig. 72



Fig. 73

Siguiendo hablando de recursos técnicos hemos de nombrar la *acciaccatura*<sup>534</sup>, que es uno de los ornamentos más recurrentes en la práctica y consiste en efectuar un ataque rápido que liga una nota de aproximación muy corta a una nota principal constituyente de la idea melódica. La *acciaccatura* se escribe con una figura de menor tamaño físico, y con una ligadura de fraseo, la une a la nota principal.



Fig. 74

Otro recurso técnico muy eficiente y tan recurrente como la *acciaccatura*, es el *mordente*<sup>535</sup>, que consiste en ejecutar rápidamente un grupeto que bordea a la nota

<sup>534</sup> Acciaccatura (it., “nota atrapada”; al.: Zusammenschlag; fr.: pincé étouffé). \*Adorno para teclado del Barroco tardío. Consiste en tocar de manera simultánea la nota principal y una nota auxiliar disonante (por lo general un tono más abajo), soltándola de inmediato, “como si quemara” (Geminiani, A Treatise of Good Taste in the Art of Musick, 1749). La acciaccatura se usaba como efecto particular para destacar acordes arpegiados. Por lo general no se escribía y era un recurso característico de la realización del continuo improvisado italiano. Algunas sonatas de Domenico Scarlatti tienen densos acordes con muchas notas disonantes, posiblemente pensadas como acciaccaturas. El término “acciaccatura” ha sido común y erróneamente usado como equivalente a la apoyatura corta. Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 26.

<sup>535</sup> Mordente (del it. mordente, “mordiente”, “mordedura”; al.: Mordent, Beisser; fr.: mordant, pincé, battement, martellement, tiret; in.: mordent). Adorno que consiste en la alternancia rápida y marcada entre la nota principal, la nota auxiliar inferior y nuevamente la nota principal. Se escribe con el signo , y en su forma invertida utiliza la nota auxiliar superior en lugar de la inferior. Los dos

principal. Esta bordadura puede ser sencilla o doble. Su escritura se indica mediante el siguiente símbolo, ♯, sobre la figura correspondiente.

Bandola

♯ mordente sobre nota superior  
♯ mordente sobre nota inferior

Fig. 75

El *mordente* tiene la particularidad que nos lo podemos encontrar con el símbolo anteriormente expuesto o con sus notas en sus alturas correspondientes, es decir:

Bandola

Fig. 76

Uno de los recursos que producen mayor tensión dentro de una partitura son los *Armónicos Naturales*, es decir, los sonidos más ricos que producen la mayoría de los instrumentos musicales son resultado de la unión simultánea de diversos tipos de vibración al tocar el instrumento. Una cuerda en vibración, por ejemplo, oscila en la totalidad de su extensión para producir la nota fundamental que establece el tono de la

---

tipos de mordente se discuten ampliamente en las fuentes musicales del siglo XVI, pero el mordente inferior parece haber sido el más común en el siglo XVII y comienzos del XVIII.

Los mordentes con una y con dos repeticiones se utilizaron principalmente como adornos rítmicos. Los mordentes con dos repeticiones se denominaron “doble mordente” y los de repeticiones múltiples, generalmente indicados con un alargamiento del signo ♯, servían para intensificar y dar color a la nota melódica. Los compositores barrocos por lo general dejaron a discreción del intérprete el tipo de alteración cromática a utilizar en la nota auxiliar. Los mordentes, en particular los cortos, se utilizaban para resaltar las notas que progresaban por salto interválico. C. P. E. Bach (Versuch, 1753) afirmó que los mordentes “se pueden usar con mayor libertad... en el bajo”.

Contrario a lo que se piensa comúnmente, el mordente invertido (al.: Schneller) no fue un adorno característico del Barroco tardío; una función equiparable posiblemente correspondió al \*Pralltriller o medio \*trino. De finales del siglo XVIII en adelante, el mordente invertido tuvo amplia aceptación y se indicaba con el signo antes utilizado para el trino. Su ejecución debía realizarse antes del pulso. En general es confusa la terminología de los mordentes. Algunos escritores modernos han invertido las definiciones de mordente y mordente invertido, arriba mencionadas, mientras que otros han optado por referirse a ellos sencillamente como mordentes superiores e inferiores.

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 979-980.

nota que escuchamos. A la vez, la cuerda se divide de manera natural en secciones parciales vibrantes, de manera que la mitad, el tercio o el cuarto de la misma se comportan como cuerdas independientes. Esto genera una serie de sobreagudos, llamada *Serie Armónica*<sup>536</sup>, que tienen dos, tres, cuatro o más veces la frecuencia de la fundamental.

*Antonio Calvo – Manzano* la define como “*la gama de sonidos que acompañan a un sonido fundamental, de tal forma que dichos sonidos están relacionados con el fundamental por un número entero de veces la frecuencia de éste*<sup>537</sup>” y *Samuel Adler* como “*los sonidos que se producen al tocar una cuerda suavemente en varios puntos, llamados nodos, a lo largo de la cuerda. Este grupo de sonidos está construido por el sonido fundamental y sus parciales*<sup>538</sup>”

Los tonos resultantes se llaman “*armónicos*” y contribuyen, en gran medida, a la riqueza sonora individual de los instrumentos. Se puede ver que las octavas por encima de la fundamental (o “*primer armónico*”) corresponden al segundo, cuarto, octavo, etc., armónicos, con dos, cuatro y ocho veces la frecuencia fundamental. El séptimo armónico y los armónicos impares más agudos no corresponden a notas exactas de la escala sino a disonancias, por lo que resulta conveniente que los armónicos superiores tiendan a debilitarse progresivamente.

---

<sup>536</sup> Serie Armónica. Serie de frecuencias implícitas en el sonido y la música. La serie armónica forma parte importante de la técnica de ejecución de los instrumentos de cuerda y de viento. La serie 1, 1/2, 1/3, 1/4, etc. representa las divisiones de la longitud de una cuerda o bien de la columna de aire en el interior de un tubo en los instrumentos de viento. Los valores de frecuencia correspondientes y, por consiguiente, el tono musical, siguen a su vez la serie recíproca 1, 2, 3, 4, etc., puesto que el doble de la longitud de onda corresponde a la mitad de la frecuencia y así sucesivamente. Para demostrar estas series con música, la nota do (con dos líneas adicionales por debajo del pentagrama en clave de fa) se usa como modelo de fundamental o tónica. Con excepción de ciertos instrumentos de cuerda en los que los armónicos naturales se producen al tocar con el dedo la superficie de la cuerda en determinados puntos, se acostumbra a designar con el número “2” al armónico de octava; esta nomenclatura tiene la ventaja de empatar los números con sus intervalos correspondientes expresados con fracciones numéricas. Por ejemplo, las notas do 1, 2, 4, 8, etc., están separadas entre sí por un intervalo de octava, es decir en proporción de 1:2. Todo intervalo de la serie puede expresarse como una proporción de las dos notas implícitas; por ejemplo, el intervalo sol-mi (3:5) corresponde al intervalo natural de sexta mayor como también el intervalo re-si (9:15 = 3:5).

Conforme más se ascienda en la serie los intervalos sucesivos serán menores, de modo que en el Ej. 1 los intervalos que se encuentran entre los armónicos disminuyen progresivamente desde uno de octava (1:2) hasta aproximadamente tres cuartos de semitono (23:24). Esto significa que la serie no corresponde a las notas de la escala musical en la que los intervalos se repiten idénticos en cada octava. En términos musicales prácticos, estas diferencias se compensan cuando se usan los sistemas de afinación conocidos como \*mesotónico o de tono medio (in.: mean-tone) y de \*temperamento igual.

Las diferencias entre los intervalos de la serie armónica y la escala de temperamento igual pueden expresarse en cents (un cent equivale a 1/100 de semitono en el temperamento igual). Esto se muestra en la Tabla 1 partiendo nuevamente de la nota do por debajo del pentagrama en clave de fa y comenzando cada octava a partir de 0 cents. Estos valores calculados pueden variar en la práctica; por ejemplo, los armónicos (parciales) producidos por una cuerda en tensión pueden elevarse o volverse ligeramente más sostenidos en las frecuencias altas debido a la rigidez de la cuerda.

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 1378.

<sup>537</sup> Calvo – Manzano, A.: “Capítulo 15. Serie Armónica” en “Acústica Físico – Musical”, Real Musical, Madrid, 1991. Pág. 183.

<sup>538</sup> Adler, S.: “El estudio de la Orquestación”. Primera edición en lengua española que corresponde a la tercera edición en inglés. Director de la Colección: Juan José Olives. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona, 2006. DL: B – 22013 – 2006. Pág. 42.

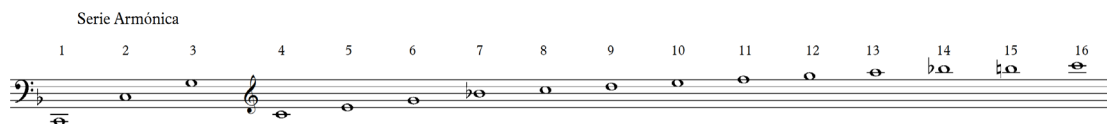


Fig. 77

En el caso que nos ocupa, *el cuerpo sonoro es la cuerda* y se le denominan popularmente *armónicos naturales* a los tres primeros parciales, sin contar la fundamental, que se producen por tocar una cuerda en ciertos puntos que se llaman nódulos, como dice *Samuel Adler*<sup>539</sup>. El primer nódulo es la mitad de la cuerda (*traste XII*) y produce el segundo parcial de la fundamental, que es su octava adyacente. El segundo nódulo se ubica en la mitad entre el primer nódulo y el puente (*traste XIX*) o, entre el primer nódulo y el clavijero (*traste VII*), ya que en ambos sitios se produce el tercer parcial, que es un intervalo compuesto, esto es, la docena justa con respecto a la fundamental. El tercer nódulo se ubica en el *traste V* y produce el cuarto parcial que forma un intervalo de octava compuesta con respecto a la fundamental. Hay varias formas de escribir los armónicos. La forma más popular y práctica es la estética que nos concierne es usando la abreviatura “*ARM*” seguida del número romano que indica el *traste*, en el cual, se debe encontrar el parcial.

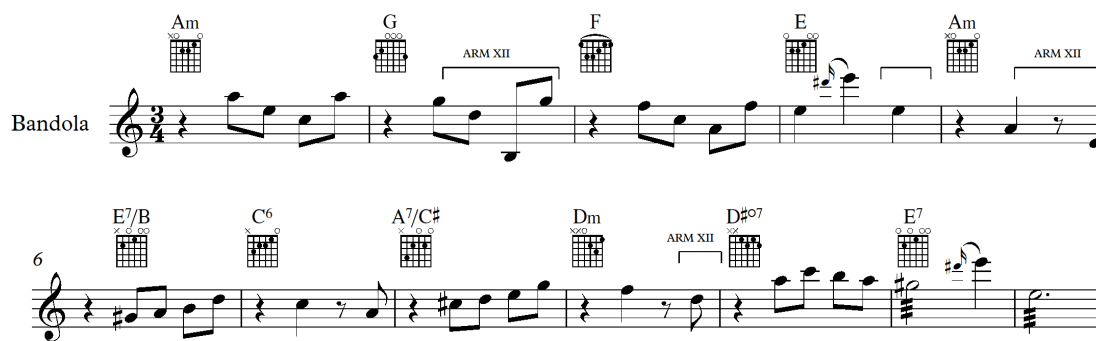


Fig. 78

Siguiendo con los recursos técnicos, en la *Bandola Andina*, es posible conseguir todos los intervallos armónicos simples y algunos de los compuestos mediante el ataque simultáneo a dos o más órdenes de cuerdas. Las terceras mayores y menores, las sextas mayores y menores, las cuartas y quintas justas, los tritonos y las segundas mayores son

<sup>539</sup> Adler, S.: “El estudio de la Orquestación”. Primera edición en lengua española que corresponde a la tercera edición en inglés. Director de la Colección: Juan José Olives. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona, 2006. DL: B – 22013 – 2006. Pág. 42.



fáciles de ejecutar para la mayoría de los bandolistas, ya que se pueden ubicar en cuerdas adyacentes y las alturas quedan en trastes cercanos que hacen cómoda su ejecución. Las segundas menores y las octavas asumen digitaciones un poco más complejas, pero también son posibles<sup>540</sup>. En los análisis que vamos a emprender, probablemente se encuentran todos los intervallos armónicos citados y algunos intervallos compuestos como las novenas, las décimas, etc.

Los *intervallos armónicos*<sup>541</sup> se pueden atacar con el plectro si se ubican en cuerdas adyacentes e incluso se pueden tremolar. Otra manera de atacar los intervallos es mediante la *tranquilla*, que consiste en tocar con el plectro el sonido grave del intervalo y, el sonido agudo, se consigue con el dedo anular o medio de la mano derecha.

En la *Bandola Andina* también es posible obtener acordes. El siguiente ejemplo ilustra, efectivamente, tanto intervallos armónicos como acordes.

The image shows a musical score for Bandola in G major, 6/8 time. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Above the staff, several chords are indicated with their symbols and fingerings: D7, G, A7, and D7. The second system starts with a measure rest (8) and continues with the melody. Above the staff, chords G, G, D#7, B7, and Em are indicated. The third system starts with a measure rest (13) and continues with the melody. Above the staff, chords Em, B7, and Em are indicated.

Fig. 79

Las disposiciones de los acordes en la *Bandola Andina* más usados constan de tres voces y son las siguientes:

The image shows a musical score for Bandola showing seven different triad chord voicings. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the chords are indicated with their symbols and fingerings: E, Em, E, Em, E, Em, B7, and B7. Each chord is shown as a triad with three notes.

Fig. 80

<sup>540</sup> De la explicación recogida en la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) sobre la técnica de la Bandola Andina.

<sup>541</sup> Pérez Álvarez, E.: "Método de Tiple", Secretaría de Educación y cultura, Medellín (Colombia), 1966

Para acordes mayores, menores y dominantes, se pueden usar las disposiciones citadas siempre y cuando no se altere el prototipo del acorde y ninguna nota salga del rango. Para un uso efectivo es frecuente encontrarlos en los registros medio y agudo del instrumento<sup>542</sup>.

Al igual que en los instrumentos de cuerda frotada, en la Bandola Andina, también es posible crear diversas *articulaciones*<sup>543</sup> a partir del plectro y el desempeño de la mano izquierda. Las principales *articulaciones* son el *portamento*, el *staccato* y el *legato*.

El *portamento*, según el *Diccionario Oxford de la Música*<sup>544</sup>

*“proviene del italiano «acarreo», y consiste en deslizar el sonido de una nota a otra pasando por todos los tonos intermedios. Se usa frecuentemente en las técnicas vocales, de cuerdas y trombón, aunque J. A. Clinton (A Theoretical and Practical Essay on the Boehm Flute, 1843), sugiere también su aplicación para la flauta y otros alientos de madera. Como recurso expresivo mediante el cual los instrumentistas pueden imitar las inflexiones de la voz, se usó ampliamente en el siglo XIX y comienzos del XX, en especial por violinistas, quienes documentaron diferentes aplicaciones del efecto. Podría decirse que el portamento en instrumentos de cuerda alcanzó su punto culminante a finales del siglo XX; no obstante, hacia mediados del siglo ya había declinado el interés por este recurso”.*

En definitiva, es un efecto que consiste en pasar de una nota a otra arrastrando rápidamente el dedo sin levantarlo de la cuerda y sin interrumpir la vibración de la misma. Ambas notas están contenidas en la misma cuerda, como ocurre con la anacrusa y el ictus inicial del siguiente ejemplo. Se simboliza mediante una línea que procura unir las cabezas de las figuras.

---

<sup>542</sup> De la explicación sobre la técnica de la Bandola Andina recogida en la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP).

<sup>543</sup> Articulaciones. Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. El fraseo depende en gran medida de la articulación, principalmente en los instrumentos de teclado que exigen un control preciso de ataque y duración de cada una de las notas. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras. Las indicaciones de articulación fueron poco comunes antes y durante el Barroco, época en que los compositores presuponían que el conocimiento de las prácticas comunes debía proporcionar al intérprete una aproximación correcta a la articulación.

En los instrumentos de cuerda, la articulación depende del toque del arco o del plectro y, en los de viento, en la acción de la lengua, mientras que en los teclados depende del peso y la fuerza del toque. En el canto, para lograr la articulación deseada, se usan técnicas de respiración, de portamento y un tratamiento particular de las vocales y las consonantes. Las condiciones acústicas del espacio para la interpretación pueden influir la articulación; de tal manera una iglesia o sala de conciertos reverberantes requieren de una articulación extremadamente punteada para que las notas individuales no se encimen creando una masa sonora ininteligible, mientras que un espacio acústico “seco” y poco reverberante exige una articulación más sutil.

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 117.

<sup>544</sup> Scholes, P, A.: “Diccionario Oxford de la Música”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964, pág. 987.

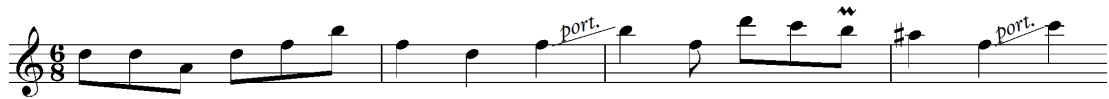


Fig. 81

El *staccato*, siguiendo al Diccionario Oxford de la Música<sup>545</sup>,

*“proviene del italiano y significa «separado», es decir, lo opuesto a legato. La notación de una nota en staccato se escribe de varias maneras: con un punto encima de la nota (el método más común), con un trazo vertical, una coma pequeña o una línea horizontal corta (lo que implica un acento). El grado de separación depende del tipo de instrumento, el estilo y el periodo de la música en cuestión. Puntos de staccato dentro de una ligadura expresiva significan mezzo-staccato; la combinación de un punto y una línea horizontal corta indica separación y acento. Staccatissimo indica una separación grande. La abreviatura del término es stacc.”*

La palabra *staccato*, según Samuel Adler<sup>546</sup>, se deriva de la palabra *staccare*, que significa separar y consiste en que el ataque a la nota sea muy corto y separado de su consecuente y/o de su anterior. El *staccato* se puede tocar en todo el rango y en todos los matices dinámicos. En *tempos* muy rápidos (*Allegro vivo*, *Vivace*, *Presto*, etc.) no es un recurso efectivo por obvias razones.

En la *Bandola Andina* se efectúa tapando la cuerda justo después del ataque para interrumpir la vibración. Se puede realizar con cualquiera de las dos manos aunque es más frecuente hacerlo con la mano derecha. Se simboliza mediante un punto (.) sobre o bajo la cabeza de la nota.



Fig. 82

Siguiendo con los recursos técnicos de la *Bandola Andina* vemos ahora el *legato* y, como en los anteriores, siguiendo al Diccionario Oxford de la Música<sup>547</sup>,

<sup>545</sup> Ibid. pág. 1133.

<sup>546</sup> Adler, S.: “El estudio de la Orquestación”. Primera edición en lengua española que corresponde a la tercera edición en inglés. Director de la Colección: Juan José Olives. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona, 2006. DL: B – 22013 – 2006. Pág. 23.

<sup>547</sup> Scholes, P, A.: “Diccionario Oxford de la Música”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964, pág. 711.

“Vocablo que proviene del italiano y significa «unido», es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra *legato* al comienzo del mismo. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra *legatissimo*, “muy ligado”. El término opuesto de *legato* es *staccato*.”

De dos notas bajo una ligadura sólo se ataca la primera y la segunda de ellas se digita con otro dedo al que pisa el espacio entre los trastes sin dejar apagar la vibración de la cuerda. Este mismo concepto se aplica a los grupetos y a los ornamentos como la *acciatura* y el *mordente*. Funciona en todos los matices dinámicos y en todo el rango del instrumento. Habitualmente, cuando se usa este recurso, se ligan dos notas que se encuentran en la misma cuerda.



Fig. 83

Además de estos recursos técnicos, con la mano derecha, se pueden realizar una serie de efectos sonoros dependiendo del sitio o porción de la cuerda en la que el plectro ataca, ya que así, se puede alterar la sonoridad del instrumento. Ésta también se puede alterar al tapar las cuerdas levemente con el carpo de la mano derecha mientras el plectro efectúa sus diferentes ataques. Estos efectos sonoros los atribuimos al desempeño de la mano derecha y son recurrentes en la interpretación de las obras a analizar para crear diferentes colores y contrastes entre las ideas melódicas.

Hay un tipo de efecto sonoro que utilizan los instrumentistas de Bandola Andina, Tiple, Guitarra, Laúd, etc., que se le denomina *sul tasto*<sup>548</sup>. Consiste en atacar las cuerdas sobre el diapasón del instrumento con el fin de conseguir una sonoridad particular que se caracteriza por ser un poco más sutil. Se indica mediante la palabra *pastoso*<sup>549</sup> sobre o bajo el pentagrama y se señala la región que contiene el efecto sonoro con un corchete punteado. Para que el lector asimile la diferencia entre tocar *pastoso* y normal,

<sup>548</sup> Término recogido en la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) sobre la técnica de la interpretación de la Bandola Andina.

<sup>549</sup> Ibid.

adjuntamos un ejemplo en el que se evidencia el contraste tímbrico entre ambas modalidades según se ve en la escritura musical.

Fig. 84

El efecto sonoro contrario al explicado anteriormente, tanto en su ejecución como en su resultado, pues se consigue atacando la cuerda muy cerca del puente y su sonoridad es mucho más agresiva y punzante, es el efecto sonoro llamado “*Metálico*”<sup>550</sup>.

Fig. 85

Un efecto sonoro muy utilizado es la llamada *sordina*. Este efecto<sup>551</sup> se crea mediante la ubicación leve del carpo de la mano derecha entre las cuerdas y el puente del instrumento mientras el plectro ataca las mismas. La vibración de las cuerdas se disminuye y, por tanto, adquiere una nueva sonoridad opaca y con notas cortas.

<sup>550</sup> Término y explicación recogida en la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) sobre la técnica de la interpretación de la Bandola Andina.

<sup>551</sup> Ibid.

Los bandolistas en general la combinan con el *staccato* en pasajes de notas breves y con el trémolo en pasajes de notas largas. En Colombia<sup>552</sup>, a este efecto, se le conoce popularmente como *pizzicato* ya que se le asocia a la sonoridad de cuerdas pulsadas en los instrumentos de arco, sin embargo, el significado<sup>553</sup> de este término, no coincide con el efecto. Se indica con la palabra *sordina* por encima del pentagrama y, cuando se desea quitar el efecto sonoro, aparece el vocablo italiano *senza sordina*.

The image shows a musical score for Bandola Andina in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) includes techniques like *sul pont.* (sul ponticello) and *sul tasto* (sul tasto), with chord diagrams for A, E7, and A. The second system (measures 9-14) includes *pizz.* (pizzicato), *senza pizz.* (senza pizzicato), and *con sord.* (con sordina), with chord diagrams for A, D, G, F#7, and B7. The third system (measures 15-18) includes *senza sord.* (senza sordina) and chord diagrams for E7, A, and E7.

Fig. 86

Como vemos en el ejemplo, la gama de recursos técnicos y tímbricos de la *Bandola Andina* explicados anteriormente, constituyen la mayor parte del léxico que manejan los bandolistas colombianos y los numerosos grupos de tríos, cuartetos y estudiantinas, como el grupo afinado en Pereira (Risaralda), *Sinapsis*. Es usual que

<sup>552</sup> Ibid.

<sup>553</sup> En música impresa suele indicarse con la abreviatura “pizz.”. Es un recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco. El pizzicato suele ejecutarse en la región final del diapasón o justo donde termina. Se puede usar en secuencias de notas solas o de notas simultáneas, como una variante de ejecución para las cuerdas dobles.

Monteverdi usó un ejemplo temprano de esta técnica en el violín en *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), aunque anteriormente en la escuela inglesa de viola se usaba un tipo de pizzicato denominado “thump” (in., “pulgar”) y otros efectos especiales, como en *The First Part of Ayres* (1605) de Tobias Hume. Posteriormente aparecieron muchos tipos de pizzicato diferentes: el pizzicato para la mano izquierda usado por Paganini, el pizzicato “golpeado” (en el que la cuerda se jala hacia arriba y al soltarse golpea el diapasón), representado con el símbolo y usado por Bartók y el pizzicato glisado, también usado por Bartók, en el que la mano izquierda se desliza por la cuerda después de que ha sido pulsada, produciendo una serie de notas que se mantienen sonando mientras la cuerda siga en vibración.

Scholes, P. A.: “Diccionario Oxford de la Música”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964, pág. 980.

combine las mencionadas técnicas y, hoy en día se usan modalidades de estas como por ejemplo los *armónicos artificiales*<sup>554</sup> y la *polifonía*<sup>555</sup>.

#### 7.4.1.2. *El Tiple.*

Se presenta como un descendiente de la guitarra, con algunas transformaciones de carácter nacional que le definen su categoría de instrumento típico colombino. Se le redujo el tamaño en comparación a la guitarra, se le triplicaron sus cuerdas en cada orden y se volvió muy popular quedando como el instrumento nacional en el año de 1849<sup>556</sup>. El tiple se convirtió compañero inseparable de los copleros, serenateros, tríos, duetos y estudiantinas. En la región de Vélez este instrumento es quitapenas. José Caicedo Rojas<sup>557</sup> nos dice:

*“En América, y particularmente en la Nueva Granada, tenemos el tiple o bandola, que es una degeneración de la vihuela española, importada en estas regiones por sus primeros pobladores, entre los cuales no dejaría de haber algunos barberos, contrabandistas y demás gente del bronce, de aquella que en las calles de Málaga, Cádiz o Sevilla se solaza con su bandurria, sus castañuelas y panderos.*

*El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente, es fuera de toda duda que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquellos.*

*Comparemos nuestro bambuco, nuestro torbellino, nuestra caña, con el fandango, las boleras, y otros, y hallaremos muchos puntos de semejanza entre ellos; elegantes y poéticos, éstos, groseros y prosaicos aquellos; pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco. ¿Qué es, en efecto, el bolero español sino el baile*

---

<sup>554</sup> Existen dos tipos de armónicos: Naturales y Artificiales. Los Naturales son los que ocurren por construcción propia de manera natural en ciertos puntos del instrumento, los más populares y utilizados los podemos encontrar en los trastes V, VII y XII; los Artificiales, a diferencia de los anteriores, se pueden obtener en cualquier lugar del mástil y su técnica reside únicamente en el uso de la mano derecha, para ello, se pulsa una nota al azar con la mano izquierda y con la derecha tocamos la cuerda en cuestión con el plectro como siempre se hace, pero en esta ocasión sólo se roza la cuerda con la yema del pulgar un instante después de haberla tocado.

<sup>555</sup> Polifonía (del gr. polyphonia, “de múltiples sonidos”; al.: Mehrstimmigkeit, Vielstimmigkeit). Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque por lo común suele tener cuando menos tres partes. En términos generales la palabra se aplica a la música vocal, pero otras aplicaciones como “polifonía orquestal” en referencia a la música de Mahler o Ives, por ejemplo, suelen aparecer en debates sobre los estilos instrumentales de los siglos XIX y XX. El término se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras pueden usarse individualmente, en monofonía, o combinadas unas con otras, en polifonía. Por lo tanto, los usos de la palabra son múltiples y variados dentro de la historia de la música de arte y folclórica occidental y en etnomusicología. En la música de arte occidental, sus aplicaciones más importantes pueden referirse a un significado general y uno particular.

Latham, A.: “Diccionario Enciclopédico de la Música”, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 1200.

<sup>556</sup> Davidson, H.: “Diccionario Folclórico de Colombia”, Tomos I, II, III, Talleres Gráficos Banco de la República, Bogotá DC, 1970.

<sup>557</sup> Caicedo Rojas, J.: “El Tiple”, Bibliografía Colombiana. 2ª parte, pág. 163. Banco de la República, Bogotá (Colombia)

*de una o dos parejas, que al son de una ronca guitarra y al compás de un pandero, mueven el cuerpo con elegancia y gracia y ejecutan pasos verdaderamente airosos y pintorescos? ¿Y qué le falta a nuestro bambuco o torbellino (que bien merece tal nombre) para imitar grotescamente este baile? Una o dos parejas salen a bailar en medio de un corro de candidatos terpsicorianos: un alegre tiple supe la guitarra; un pandero suele acompañarle; el canto afinado y acompasado de los mismos músicos tiene todos los caracteres de las alegres seguidillas y de las picantes malagueñas; y en fin, para que nada falte a la semejanza de esta caricatura, el alfandoque o chuchas con su ruido áspero y seco, hace las veces de las castañuelas, que en vano intentarían manejar nuestras ninfas vestidas de frisa, bayeta o fula, para las cuales el arte de la crotalogía es enteramente desconocido. Ni en conciencia podrían ellas atender al redoble y repiqueteo de las castañuelas, siéndoles forzoso emplear ambas manos en remangar las largas enaguas; inconveniente que no tiene el corto zagalejo de las manolas y bailarinas de teatro.*

*Hasta el zapateado que hacen con las quimbas nuestros calentanos, tiene no sé qué olorillo a jota aragonesa, o al zapateado español. La diferencia, pues, que hay entre unos y otros bailes está en el modo y no en la cosa: las formas lo hacen todo. Los majos del bolero visten rica y elegantemente: el raso, la seda, el oro y la plata campean profusamente en sus lindos vestidos; sus movimientos son suaves y voluptuosos, y no respiran sino amor y deleite. Nuestras parejas campestres, vestidas grosera y toscamente, dejan a un lado la mochila, la coyabra y los plátanos; y arremangándose la ruana al hombro emprenden al compás de la música sus estúpidas vueltas y sus extravagantes contorsiones, con las cuales más parece que van a darse de mojicones que a bailar”.*

Volviendo al tema que hemos enunciado y siguiendo con las palabras de Caicedo Rojas<sup>558</sup>:

*“el tiple es una degeneración informe de la vihuela, un vestigio de las antiguas costumbres peninsulares mal aclimatadas en nuestro suelo, vestidas casi siempre con el traje indígena, y caracterizadas con el sello agreste de nuestra América; vestigios que están connaturalizados con la índole y genio de nuestros pueblos, como ha sucedido con el dialecto o habla corrompida del vulgo, y con mil otras cosas. ¿Qué es lo que no degenera y se corrompe en nuestro continente?*

*El tiple es un instrumento pequeño y sencillo; tan pequeño como dulce y agradable al oído. En vano intentaríamos definir las sensaciones que experimenta el*

---

<sup>558</sup> Caicedo Rojas, J.: “El Tiple”, Bibliografía Colombiana. 2ª parte, pág. 163 y siguientes. Banco de la República, Bogotá (Colombia)



*sencillo habitante del interior de la República al oír el rasgueado de una mano diestra en las cuatro cuerdas de un acordado tiple. Placer intenso, alegría, excitación nerviosa, recuerdos indescifrables de épocas pasadas y de lugares lejanos, melancolía, ternura, propensión al baile y al bullicio; todo esto, pero no se sabe a punto fijo qué, despierta el alegre son de un tiple. En la ciudad recuerda el campo y sus placeres; en el campo recuerda la algazara de las poblaciones. Oído de lejos en una noche despejada y tranquila, cuando el viento duerme o sólo nos trae sus gratos sonidos un aura tímida, nos da la idea perfecta de la grandeza de la soledad, nos transporta, como el canto de la rana, a regiones extrañas y solitarias, nos hace saborear algo tan apacible y tan dulce como un amor puro.*

*Cuando se halla uno en fiesta en algún pueblo de tierra caliente, y al acercarse ya la aurora se retira a descansar, si alcanza a oír a lo lejos el canto triste y expresivo de un bambuco femenino acompañado de un par de tiples, cree uno ver entreabiertas las puertas del cielo, y oír en medio del silencio y de la calma de la naturaleza los preludios de algún coro de serafines. ¡Extraño poder el del tiple! ¡Oculta magia la de ese canto sentido, aunque monótono! No sin razón se priva al pobre soldado que sale a campaña, de llevar y acariciar este fiel compañero de sus penas y fatigas, pues se ha observado casi constantemente que el sonido de un tiple ocasiona alguna desertión en nuestras tropas. ¡Recuerdos de la tierra, inevitables y poderosos!”*

De toda la gente, pero de la rural en forma muy especial, su rasguear hace que se alegre la sangre por las venas de nuestros campesinos. Destacamos que los instrumentos musicales de cuerdas fueron fabricados en Colombia desde tiempos muy lejanos, por carpinteros del pueblo. Los antepasados indígenas colombianos fueron hábiles fabricantes y apelaron a toda suerte de componentes para su fabricación. A veces los indígenas utilizaban conchas de armadillo para hacer la caja de resonancia. Caicedo Rojas<sup>559</sup> nos dice sobre su construcción

*“El tiple, hecho toscamente de madera de pino, sin pulimento ni barniz, no excede en su mayor longitud de dos tercios de vara; los más grandes tienen poco más de una. El mástil o cuello ocupa, por lo regular, más de la mitad de esta extensión, y en él se hallan incrustados los trastes de metal o hueso, cuyo número varía mucho; pero no siendo de uso sino los dos o tres más cercanos a la cejuela, en los demás poco se curan los fabricantes de colocarlos a distancias convenientes y según las reglas de la guitarra.*

---

<sup>559</sup> Caicedo Rojas, J.: “El Tiple” en “Museo de Cuadros de Costumbres I”, Editorial F. Mantilla, Bogotá, 1866.

*Por lo regular llevan cuatro cuerdas de las que se fabrican en el país; algunos suelen tener encordado doble, pero es más común el sencillo. Estas cuatro cuerdas, tan altas o agudas como lo permite la extensión del instrumento, están templadas como las cuatro primeras de la guitarra: mí, sí, sol, re; pero siendo demasiado grave esta última para que pueda distinguirse con claridad su sonido, se requinta ordinariamente, bien subiéndola una octava hasta «re» agudo, o bien agregándole otra cuerda unísona con ella. Suele templarse de alguna otra manera, pero esta es la más común y usada.”*

Los fabricantes de Tiples más conocidos eran los de Chiquinquirá<sup>560</sup> (Departamento de Boyacá) de la casa Norato y en Guaduas (Departamento de Cundinamarca), don Nicolás Ramos. En Bogotá se destacó don Jeremías Padilla.

*“Mi tiple se toca solo  
compadrito don Torcuato;  
me lu’hizo en Chiquinquirá  
don Tomasito Norato.*

*Si el tiple se toca solo,  
no se lo puedo comprar,  
porque a l’hora de acostarme  
no sé quién lo va a callar<sup>561</sup>.”*

En Cundinamarca se toca en especial en Fómeque, en donde los trabajadores del fique, cuando salen a sus labores, se lo cuelgan al cinto y al terminar la jornada se sientan al lado del horno, y empieza la fiesta. Cada tiple para su fabricante es una obra de arte, artesanal. Uno de los mejores intérpretes del tiple fue el *General Francisco de Paula Santander*.

El tiple es hecho de un tosco trozo de madera diomate, granadillo, cedro o nogal. Este se va adelgazando con cepillo hasta que queda como una lámina de madera. El campesino lo oye surrungear desde que su madre lo acunaba sobre las rodillas, y no es todavía mozo cuando ya lo ha aprendido a rasgear para ir a cantarle a la novia.

---

<sup>560</sup> Pardo Tovar, A. y Bermúdez Silva J.: “La Guitarra Popular de Chiquinquirá”, Monografías del Centro de Estudios Folclóricos Musicales (“CEDEFIM”), N° 3, Universidad Nacional de Colombia, ed., 1963.

<sup>561</sup> Ibid. Pág. 6.

Coplas populares recogidas en Popayán (Departamento del Cauca) por don Manuel Vicente Carvajal en el año 1946 y comunicadas a los autores por el Maestro Luis Carlos Espinosa.

Tiple “*bonachón y montañero*”, tiple “*sentimental y macho*”, tiple “*borrachín y mujeriego*”, amigo fidelísimo del pueblo colombiano. Así definen a este instrumento en muchos de los Bambucos escritos en su honor. Algunas de estas expresiones las escribió en forma de *Bambuco* el Maestro Evelio Moncada en su canción “*Tiple Viejo*”<sup>562</sup>.

***Tiple Viejo***<sup>563</sup>

*“Tiplecito trotamundo,  
borrachín y mujeriego,  
tu vida como la mía,  
es diapasón de recuerdos  
de las batallitas blancas  
que ella me colgó en el pecho  
y las clavelinas rojas  
que yo le enredé en pecho.*

*Tiplecito busca – ruido  
trasnochador y bohemio  
te hizo el maestro Monsalve  
de finas tablas de cedro,  
porque Rafael Moncada  
necesitó tiple bueno  
para una mujer hermosa  
que tenía el alma en los dedos.*

*Tu vida fue palaciega  
pero un día viniste a menos;  
de la fonda del camino,  
a la tolda del arriero  
hoy te exhibe el Montepío  
lleno de bruscos remiendos  
sin la cinta roja al cuello  
y mohoso el clavijero.*

---

<sup>562</sup> Moncada, E.: “Tiple Viejo” en Pareja Castro, A.: “Cancionero Mayor del Quindío”, Tomo I, Editado por Comité Departamental de Cafeteros del Quindío, Impresión FUDEGRAF LTDA., Armenia (Quindío) Colombia pág. 173

<sup>563</sup> Del Disco “*Adiós Evelio Moncada. Hugo y Héctor interpretan a su hermano*”. Pista Núm. 3, Cara B del disco. Fonografías El Quindío – Lotería del Quindío 1001, Colombia. Formato: L. P. Núm. 10001 – A; Signatura: Armenia-Dúo-00047; Armenia-Dúo-00049; Quimbaya-Dúo-00012-A; Sevilla-Dúo-00028.

*Qué nos queda de la vida  
fuera de amargos recuerdos  
a ti al menos te fijaron  
interés al diez por ciento  
ya que la carroña humana  
no la cotiza el peñero  
porque vale más que un hombre  
el coco de un tiple viejo.”*

El papel principal del tiple dentro del trío colombiano es el acompañamiento rítmico y armónico, además, la sonoridad particular de sus rasgueos aporta el aspecto percusivo al trío. Este es un instrumento cromático que se escribe en clave de sol. Tiene cuatro órdenes de tres cuerdas que se cuentan desde el orden más agudo y su afinación se relaciona así:

*Afinación del Tiple*

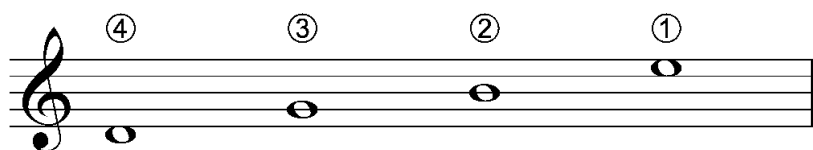


Fig. 87

El primer orden se conforma con tres cuerdas al unísono, mientras que los tres restantes tienen una cuerda más gruesa, denominada bordón, que suena una octava grave del sonido escrito y está situada entre las cuerdas denominadas *primas*<sup>564</sup>. En sonidos reales, cada orden, tocado al aire, da la siguiente sumatoria de voces:

*Sonidos reales del Tiple*

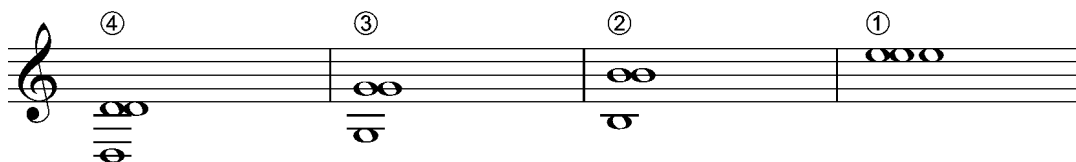


Fig. 88

<sup>564</sup> Pérez Álvarez, E.: “Método de Tiple”, Secretaría de Educación y Cultura, Medellín (Colombia), 1966. Pág. 16 – 17.

Ha de observarse la cantidad e duplicaciones que tiene cada sonido adquirido pues la respuesta tímbrica del instrumento asume mayor riqueza que lo que se encuentra escrito<sup>565</sup>. Esta sumatoria de voces es la cualidad que da al timbre del Tiple su color particular. Por ejemplo, en el acorde de Mi mayor, tenemos la siguiente escritura:

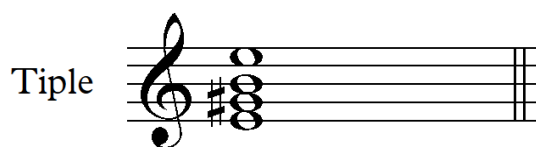


Fig. 89

Y, la respuesta sonora del instrumento es la siguiente:

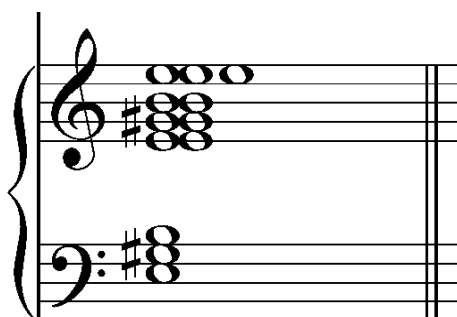


Fig. 90

Las formas de reproducir el sonido en el tiple son diversas y dependen del papel que el instrumento esté desempeñando dentro del formato instrumental. En el caso de las grabaciones que nos conciernen, encontramos los rasgueos en la interpretación de patrones rítmicos con acordes y los pulsados en la ejecución de las contra-melodías, arpeggios y acordes en bloque. El amplio *rango*<sup>566</sup> del instrumento da infinitas posibilidades para encontrar acordes y disposiciones de estos.

Se puede especificar la disposición del acorde, pero es más común en la práctica encontrar el cifrado americano para indicar el acorde deseado y que el instrumentista encuentre la disposición que crea más conveniente según el texto de la obra.

<sup>565</sup> Ibid. Pág. 17.

<sup>566</sup> El rango del tiple colombiano, como se ve, es muy amplio, pero “la afinación y la ejecución de las notas extremas agudas es incómoda”, de la entrevista al Maestro Benjamin Cardona Osuna, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Pereira (Colombia).

En el siguiente ejemplo anexamos dos transcripciones de la misma idea con las escrituras mencionadas, ya que, en el análisis musical, el lector, hallará ambas modalidades en diferentes partituras o en partes de esta.



Fig. 91

Fig. 92

Fig. 93

Los rasgueos del tiple colombiano son un tema complejo y gran parte de sus grafías aún están por definirse. Se puede decir que cada instrumentista desarrolla un rasgueo propio que se adapta a los patrones rítmicos característicos de cada una de las danzas de la Región Andina colombiana. A continuación, se presenta un esquema general de dichos patrones con tres maneras de indicarlos en una partitura. Estos ejemplos, y la explicación de estos, han sido realizados, para esta investigación doctoral, por el *Profesor*

Benjamín Cardona durante la entrevista realizada en la *Universidad Tecnológica de Pereira (UTP)* durante mi estancia doctoral en Colombia.

*Patrón de Pasillo Lento*

Pasillo Lento

Tiple

Fig. 94

Este primer ejemplo se aplica a Pasillos en «*tempos*» lentos como un *Adagio* o un *Andante*.

*Patrón de Pasillo Rápido*

Pasillo Rápido

Tiple

Fig. 95

Este segundo ejemplo se utiliza en Pasillos en «*tempo*» *Allegro*, *Presto* e incluso en un *Allegro Moderato* es más probable recurrir al recién citado patrón rítmico.

*Patrón rítmico de Bambuco*

Bambuco

Tiple

Fig. 96

Vale la pena aclarar que las escrituras citadas para cada patrón son una aproximación muy elemental a lo que el instrumentista en realidad ejecuta, por tanto, el desempeño de la mano derecha es muy complejo por la cantidad de golpes que se realizan en la práctica y que simulan, efectivamente, la percusión. En las grabaciones y análisis que el lector está a punto de emprender no se hallan rasgueos del tiple sin que los otros instrumentos estén interactuando de manera que, el mejor ejemplo que se pudo hallar, por lo notorio que es el rasgueo, ocurre en la siguiente extracción de *Bambuco Queja Indígena* del Maestro *Álvaro Romero Sánchez*.

*Queja Indígena (fragmento)*

Fig. 97

El tiple también cumple la función de instrumento melódico dentro del río clásico de cuerdas típicas colombiano y en las estudiantinas, aunque no siempre tiene el material melódico principal como solista, a no ser que sólo se escriba para él. Algunas veces incrementa la densidad o la amplitud de las contra-melodías de la guitarra. Recordaremos que la *densidad*<sup>567</sup>, como bien nos apunta el *Maestro Benjamín Cardona*, es el número de voces reales, de manera que, cuando decimos que el tiple incrementa la densidad de una

<sup>567</sup> De la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona Osuna, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Pereira (Colombia).



contra-melodía de la guitarra, significa que toca con ritmo uniforme o similar a otras alturas, casi siempre en movimiento paralelo u oblicuo.

El incremento de una contra-melodía de la guitarra ocurre cuando el tiple interpreta la misma contra-melodía de la misma sobre su(s) octava(s) adyacente(s). Menos frecuente es que el tiple tenga su propia contra-melodía mientras la guitarra ejecuta el patrón rítmico, por el contrario, es común que el tiple continúe con su patrón rítmico mientras la guitarra elabora una contra-melodía. Un ejemplo en el que tiple interactúa su rol melódico con el rítmico se anexa a continuación. Se trata de un fragmento de la segunda sección, 16 compases, del *Pasillo Mazar* del compositor *Álvaro Romero Sánchez*.

*Mazar - Pasillo - (fragmento)*

The musical score consists of three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The time signature is 3/4 and the key signature has one flat. A box labeled 'B' is positioned above the first measure of the Bandola staff. The Tiple staff includes chord markings for C7 and F. The Guitarra staff includes chord markings for E7, F, C7, and F. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 9.

Fig. 98

Para comprender el desempeño del tiple que se encuentra en los análisis, estas explicaciones que nos ha dado el Maestro Benjamín Cardona, y que hoy reproduzco aquí, son suficientes. Sin embargo, en la actualidad el tiple asume un papel más protagonista dentro de trío típico colombiano y de la estudiantina, bien como solista o como

acompañante. Todos los recursos técnicos explicados en la *Bandola Andina* también son posibles en el uso del Tiple mediante el plectro.

Se le recuerda al lector que, aunque el tiple es indispensable dentro del trío típico colombiano y en las estudiantinas, su escritura puede ser obviada con ver la cifra armónica en la parte superior del pentagrama de la *Bandola* y la célula rítmica interpretada por la guitarra, no obstante, si lo consideramos necesario, aparecerán anotaciones y/o transcripciones de su comportamientos en el pentagrama de la guitarra o en el pentagrama de la *Bandola Andina* o como nota al pie de página según resulte conveniente. En el *Análisis Musical* de cada partitura se comenta el comportamiento del tiple bajo el subtítulo del acompañamiento.

#### **7.4.1.3. La Guitarra.**

La Guitarra es, probablemente, el instrumento de mayor impacto cultural en la Historia de la Humanidad y su origen ha sido especulado y discutido por siglos y siglos. Es conocida en nuestra tierra desde la más remota Edad Antigua y hasta nuestros días, posiblemente éste sea el instrumento de cuerda que más innovaciones haya experimentado en su ya milenario camino recorrido a través del tiempo, en el tiempo, en la Historia de la Música.

En todo este nuestro siglo XX y XXI, la guitarra española goza de una ganada fama universal como instrumento de concierto, gracias al desvelo y cariño que han sentido tantísimos virtuosos que supieron extraerle de sus manantiales los orgasmos polifónicos para la creación de la música de anchos horizontes, y a tantos artesanos lutieres de la guitarra, que caminando hasta lo infinito las resonantes y nobles maderas, supieron elegir los árboles de corazón femenino para elaborar de sus grávidos vasos las fértiles savias sonoras para un perfecto y equilibrado vibrar de las cuerdas de este instrumento.

Conocer la *Historia de la Guitarra*, por tratarse de épocas tan remotas, y tantas civilizaciones a través de los tiempos, es casi imposible.

Según las teorías de los prestigiosos historiadores<sup>568</sup>, éstos sostienen que posiblemente fuesen los fenicios los que introdujeron este instrumento de cuerda a través del *Imperio Tartásico* en los puestos del sur de la península. Otros como el profesor *Summerfield* (1992) en su “*Historia de la Guitarra Clásica*” publicada en Ashley Mark Publishing Company, sostiene la teoría de que la guitarra es un instrumento de cuerda de origen greco-romano, pero parece que esta teoría se desvanece por cuestiones de raíces fonéticas. Existen otras teorías más resolutivas por otros especialistas<sup>569</sup>, basándose los mismos en los restos arqueológicos esparcidos en algunos países árabes, en los cuales aparecen figuras y contornos muy parecidos a la guitarra contemporánea; también sostienen la teoría de la música espiritual del Oriente en varias connotaciones muy parecidas a la música flamenca. Todas estas observaciones tan profundas determinan que la guitarra es un instrumento de cuerda de origen árabe y yo me inclino por esta última versión por motivos más convencionales.

Damos un salto en la historia y dejamos atrás épocas tan lejanas en la cultura musical de la guitarra, en las civilizaciones y costumbres de aquellos lejanos tiempos, y llegamos a la plenitud del Califato de Córdoba, en donde junto con las letras, las artes y las ciencias, se crearon los centros más importantes de música guitarrística y otros instrumentos de cuerda. Por consiguiente, podemos sacar las conclusiones y admitir las teorías de estos últimos historiadores, que, aunque la guitarra no se tiene la certeza y exactitud en dónde tuvo su engendramiento, en Andalucía tuvo su cuna y su bien cultivado fomento, aunque los orígenes hayan procedido de cualquier parte del mundo. Lo que sí parece ser muy concluyente por los historiadores según la *Enciclopedia de la Guitarra* de *Francisco Herrera Pauner*<sup>570</sup> es que la primitiva y rudimentaria guitarra que arribó en Andalucía era una muy pequeña, en forma de ocho, con un mástil muy corto y con tan sólo cuatro cuerdas (cuatro órdenes), es decir, desde la segunda hasta la quinta cuerda de la guitarra de nuestros días.

---

<sup>568</sup> Alcaraz Iborra M. y Díaz Soto R.: “La Guitarra: Historia, organología y repertorio”, Editorial Club Universitario, Primera Edición, 2010, 209 pág.; Burrows, T.: “La Guitarra: Genealogía e historia de las guitarras más emblemáticas del mundo”, Ediciones Blume, 2015, 256 pág.; Ramos Altamira, I.: “Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles. Edición Ampliada”, Editorial Club Universitario, Primera Edición, 2017, 650 pág.; Osuna, M. I.: “La Guitarra en la Historia”, Monografías, Colección dirigida por Rodrigo de Zayas, Editorial Alpuerto, Primera Edición, 1983, 118 pág.

<sup>569</sup> Herrera Pauner, F.: “Enciclopedia de la Guitarra: Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica”, revisión y maquetación de Mariel Weber y Vincenzo Pocci, Editorial Piles, Valencia (España), 4 Tomos.

<sup>570</sup> Herrera Pauner, F.: “Enciclopedia de la Guitarra: Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica”, revisión y maquetación de Mariel Weber y Vincenzo Pocci, Editorial Piles, Valencia (España), 4 Tomos.

Así se mantuvo en el transcurso del tiempo hasta que, a mediados del siglo XVI, el eminente músico *Juan Bermudo*<sup>571</sup>, nacido en Écija (Sevilla) y *Vicente Espinel*<sup>572</sup>, nacido en ronda (Málaga), nativos de Andalucía (España), hablan sobre la incorporación de la quinta cuerda el primero de ellos y, el segundo ellos, le incorpora a su guitarra la misma cuerda que hace referencia *Juan Bermudo*, que es la primera cuerda de la guitarra de nuestros días. A partir de entonces, se le conoce en todos los países como «guitarra española», pero no es hasta el siglo XVIII donde la guitarra tiene su mayor desarrollo: se le da un paso de gigante en todo el instrumento con cambios muy profundos desde su caja de resonancia hasta la tapa armónica, se le modifica la estructura del abanico de las varetas armónicas, se le añade la sexta cuerda, se le amplía la *entradadura* hasta el traste número XVIII en el diapasón y se establece la afinación actual, que con sus seis cuerdas pulsadas al aire en su tono real, empezando por la sexta cuerda, las notas son: MI, LA, RE, SOL, SI, MI. Todo este proceso se le atribuye al gran artesano (lutier), *Antonio de Torres Jurado*, nacido en Almería (España)<sup>573</sup>. A continuación, se relaciona su afinación.

#### *Afinación de la Guitarra*

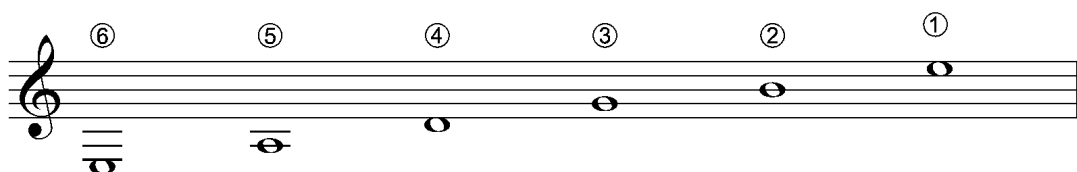


Fig. 99

Sin importar su origen, este instrumento cromático con una alta gama de posibilidades melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas, ha sido adaptado a un sin número de culturas y tradiciones alrededor del mundo. Como instrumento transpositor, *suenan una octava más grave que el sonido escrito*. Tiene seis cuerdas como hemos dicho anteriormente, que se cuentan desde la más aguda a la más grave. Escribimos su rango y registro.

<sup>571</sup> Ibid. Tomo I.

<sup>572</sup> Ibid. Tomo II.

<sup>573</sup> De la entrevista realizada al artesano (lutier), Jerónimo Peña Fernández en su taller de la calle Útica número 11 de Marmolejo, Jaén (España).

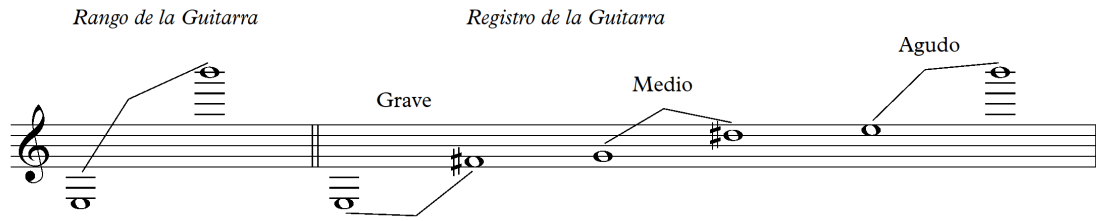


Fig. 100

Estos son los registros disponibles en la guitarra donde se pueden tocar todos los matices dinámicos. En cuanto a los recursos técnicos o efectos propios del instrumento, se usan muy pocos en esta estética y los más comunes son el *portamento* y el *trémolo*, que se ejecutan de la misma forma y manera que se explicó el uso de estos en la Bandola Andina.

Las formas de producir el sonido son diversas pero la pulsación de las cuerdas es la más usual en la estética concerniente. Se efectúa tanto para la ejecución de patrones rítmicos acompañantes como para la utilización de las contra-melodías.

Los patrones rítmicos acompañantes de las danzas de la Zona Andina Colombiana asumen dos partes que interactúan entre sí y se complementan: los acordes y el bajo. El bajo se toca con el pulgar y el resto del acorde con el índice, medio y el anular. A continuación, se anexan los patrones básicos pertinentes.

*Patrones Básicos de Pasillo*



Fig. 101

*Patrón de Bambuco*

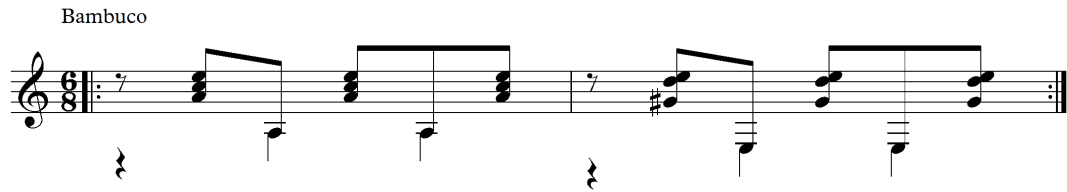


Fig. 102

*Patrón rítmico de Bunde*



Fig. 103

*Patrón rítmico de Pasodoble*



Fig. 104

A la ejecución de las contra-melodías en la guitarra se le denomina popularmente, en esta estética, *cantos del bajo*<sup>574</sup>. Este es uno de los aportes más significativos de muchos compositores para la evolución de la música de la Zona Andina Colombiana. Estos cantos se desarrollan principalmente en los registros graves y medios de la guitarra y, ocasionalmente, suben hasta los primeros sonidos del registro agudo. Son realmente efectivos en todo el registro grave y en la primera cuarta justa del registro medio aproximadamente. A continuación, anexamos un ejemplo en el que se intercala la ejecución de patrones rítmicos acompañantes con contra-melodías.

<sup>574</sup> De la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona Osuna, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Pereira (Colombia).

The image shows a musical score for a Band and a Guitar. The score is divided into four systems, each with a Band staff and a Guitar staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The Band part features a melody with notes and rests. The Guitar part features chords and arpeggiated patterns. Chords are labeled: B E7, A, F#7, Bm, G#7, C#m, and Bm.

Fig. 105

En la guitarra clásica son más cómodas para el intérprete y tienen mayor sonoridad las tonalidades con armaduras con sostenidos: *do, sol, re, la mi*, y con bemoles: *fa y si bemol*, y sus relativos menores, ya que es posible aprovechar cómodamente las cuerdas al aire. Esta tendencia también se aplica al resto de instrumentos que conforman el trío típico colombiano<sup>575</sup>. En este sentido, el lector notará que todas las obras transcritas para el análisis musical están dentro de las tonalidades mencionadas.

<sup>575</sup> De la entrevista realizada al Maestro Benjamín Cardona Osuna, Profesor de Cuerdas Típicas en la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Pereira (Colombia).





## **8. Análisis Musical de la Partitura «Armenia<sup>576</sup>» del compositor Juan Amador Jiménez**

### **Introducción**

*“Granada es horrible. Esto no es Andalucía. Andalucía es otra cosa...está en la gente...y aquí son gallegos. Yo que soy andaluz, requeteandaluz, suspiro por Málaga, por Córdoba, por Sanlúcar la Mayor, por Algeciras, por Cádiz auténtico y entonado, por Alcalá de los Gazules, por lo que es íntimamente andaluz. La verdadera Granada es la que se ha ido, la que ahora aparece muerta bajo las delirantes y verdosas luces de gas. La otra Andalucía está viva; ejemplo, Málaga”*

*Federico García Lorca (1898-1936)*

El hecho de escoger esta partitura para esta tesis doctoral se debe a que es la composición musical que realizó el Maestro Juan Amador con ritmos, estructura, melodías, etc., con influencia colombiana, más en concreto de la Zona Andina que es donde hemos realizado la estancia doctoral por tres meses de duración gracias a la Ayuda «EDUJA» de la Universidad de Jaén (España) para la obtención del Grado de Doctor con Mención Internacional.

Esta partitura se ha analizado a través del prisma de la *fenomenología musical*, ya que es una de las materias más desconocidas dentro del mundo de la música, y que el análisis musical, mediante este método sea un arte intangible, hace que frecuentemente encontremos *maestros* absolutamente distintos entre sí en todos los aspectos, razón por la

---

<sup>576</sup> Audio de la partitura «Armenia» realizada por la Banda Departamental de Música del Quindío (Armenia, Colombia) en el 2º Concierto de la Temporada 2016 en Estreno Internacional, realizada en directo en el Hall del Banco de la República de Armenia (Quindío, Colombia) el viernes 30 de septiembre de 2016 bajo la dirección de Javier Miranda Medina.

En ese concierto se interpretaron las siguientes piezas musicales: «Morning, noon and night in Vienna» (F. von Suppé), «Fantasía sobre el bambuco “Hágame un Tiple Maestro”» (B. Gutiérrez/E. Moncada), «Armenia» (Juan Amador Jiménez), «Tributo a Glenn Miller» (H. Gass), «En tu pelo» (L. Demetrio), «España Cañí» (P. Marquina), «Yo me llamo Cumbia» (M. Gareña), «La Piragua» (J. Benito Barros).

ANEXO III. PISTA 13.

que creo que es interesante y necesario enumerar este método en su aplicación práctica, como, por ejemplo, en la partitura del Maestro Amador, *Armenia*.

Si observamos la labor de un intérprete, comprobaremos que sus competencias son muy variadas y abarcan desde las estrictamente musicales hasta las psicológicas. Evidentemente, un estudio pormenorizado de todas ellas supondría un trabajo que se excede de los objetivos fijados para el actual, razón por la que he acotado mi investigación centrándola en las competencias que son exclusivamente musicales, es decir, el estudio de la partitura, y su comunicación a través de la Banda de Música en los ensayos y, sobre todo, en el concierto.

Cuando el músico se enfrenta al estudio de la partitura, son muchas las perspectivas que existen para abordarla. Cuestiones musicales respecto al “cuánto”, “cómo” y “cuándo”, deben ser resueltas por el intérprete, por lo que considero necesaria la adquisición de un criterio sólido que nos permita desarrollar nuestra profesión con la máxima responsabilidad y solvencia.

En este trabajo nos centraremos en el criterio desarrollado en las enseñanzas transmitidas por mi *Maestro Enrique García Asensio* a lo largo de mis años de estudio, que a su vez están fundamentadas en las ideas de su *Maestro Sergiu Celibidache* (1912 – 1996). Este director de orquesta rumano fue precursor de una forma de comprensión musical de gran trascendencia en el siglo XX, elaborando su propia teoría<sup>577</sup>, que fue fruto de la síntesis entre la *fenomenología* de Edmund Husserl, la *filosofía oriental* y sus *propios conocimientos sobre música*. De este modo, podemos hablar de la “*Fenomenología Musical según Sergiu Celibidache*”, y definirla como una forma de comprender la música que ofrece al músico las máximas garantías de éxito.

Desgraciadamente dicha teoría no está contenida en ningún texto y sus conceptos se encuentran dispersos en entrevistas, artículos periodísticos escritos por el maestro, conferencias transcritas<sup>578</sup> y las enseñanzas que transmiten testigos directos. Por lo tanto, una parte importante de mi investigación ha sido reunir toda esta información que están

---

<sup>577</sup> Fenomenología Musical: *Disciplina que estudia el efecto de los sonidos sobre la conciencia humana (Sergiu Celibidache)*.

<sup>578</sup> Celibidache, S. (1985) “*Sobre la Fenomenología Musical*”, Conferencia del 21 de junio de 1985 en Munich en la Sala Grande de la Ludwig-Maximilian-Universität.

escritas en diferentes textos. La bibliografía es poco precisa y dispersa. Esto, que a priori supone una dificultad evidente, ha hecho que la investigación haya sido una experiencia fascinante.

La metodología que he empleado para poder desentrañar esta teoría ha consistido en seleccionar aquellos textos que me permitieran justificar mis afirmaciones acerca de “*la Fenomenología Musical de Celibidache*”, siempre a partir de sus propias palabras. Y, continuando con lo explicado anteriormente, este análisis tiene dos niveles distintos de investigación: *uno global*, que hace referencia a la síntesis de los pasos que debe seguir un músico o un intérprete desde su toma de contacto con la partitura hasta conseguir su objetivo durante la interpretación de la misma en el concierto; *y otro específico*, como es el estudio de la *Fenomenología Musical* de este célebre maestro a través de sus textos e ilustrado en la partitura *Armenia* de *Juan Amador Jiménez*, lo que nos permitirá enunciar unas pautas que acerquen la teoría a la práctica.

Un estudio de estas características no se encuentra en la bibliografía de un músico, por lo tanto, su aparición, es de gran interés para la comunidad de especialistas en esta materia. De hecho, los principios musicales en los que se sustenta la *Fenomenología Musical* son una válida herramienta de comprensión musical para un músico de cualquier especialidad, lo que hace aún más útil este trabajo. Es difícil valorar el producto musical dirigido por *Celibidache* basándose en su teoría. La única opción que tenemos los que nunca le conocimos, ni le vimos dirigir en directo, es acudir a él desde las grabaciones<sup>579</sup>, que nos servirá de guía.

Por ello y a pesar de su manifiesta oposición a la grabación de la música, tenemos una versión de *Armenia*, grabada por la *Banda de Música de la Asociación Músico-Cultural “Nuestra Señora de la Paz”* de Marmolejo (Jaén) y por la *Banda de Música Departamental del Quindío*, Armenia (Colombia). No obstante, debemos escucharla siendo conscientes de que lo que estamos oyendo responde a lo recogido por unos micrófonos en un *tiempo* y un *espacio* determinado. Por último, para la elaboración de este estudio me he servido también de mis impresiones personales.

---

<sup>579</sup> Girati y Verdi (2004) «¿Discos? [...] por Dios, yo grabé un solo disco, en 1946, que fue una porquería y todavía me avergüenza haberlo hecho. El disco no tiene ningún sentido: es como una fotografía, tiene algo inmóvil, congelado, artificial, sin profundidad ni matices (p. 130)»

## 8.1. Armenia: El Origen de la partitura

El *manuscrito original de la partitura*<sup>580</sup> está en papel pautado de 210x155 mm con el número de serie del papel F.398223 escrito en el lateral izquierdo de la cubierta donde reza: “Armenia”. Debajo del título pone “*Marcha Regular*<sup>581</sup>” y debajo de éste, está escrito “*Aguas de Marmolejo*” seguido del subtítulo “*Pasodoble con cornetas y tambores*” y firmado por *Juan Amador J.*

Ambas partituras están firmadas y fechadas por el propio compositor en Marmolejo en el año 1935 y tras un análisis instrumental vemos que está realizada para Banda de Música con la siguiente instrumentación: *Flautín, Flautas, Oboes, Fagot, Requinto, Clarinete Principal, Primero, Segundo y Tercero, Saxofones Altos, Saxofones Tenores, Saxofón Barítono, Trompas en Mi bemol*<sup>582</sup>, *Fliscornos, Trompetas en Si bemol, Trombones, Bombardinos, Tubas, Timbales a dos, Caja, Bombo y Platos.*

En un primer momento, se podría creer que el tema original de *Armenia* haya podido ser extraído de una *Feldpartita*, (partita de campo o de campaña), donde el propio Maestro Amador haya podido escucharla en sus múltiples viajes (Cádiz, Huelva, Málaga, etc.) o en su formación como músico militar, ya que, desde que se casó en 1925 en la Iglesia Castrense de la capital malacitana, no ha dejado nunca de ir y venir, y que el músico andaluz escribió para la Banda Municipal de Música de Marmolejo. Pero posteriormente se ha llegado a la *conclusión*, de que es una obra inédita, de su propio pensamiento, aunque influenciada por los llamados “*cantes de ida y vuelta*”<sup>583</sup>.

---

<sup>580</sup> Del *Archivo Privado* de la *Familia Serrano Barragán* donada para esta investigación al Autor.

<sup>581</sup> Según la definición sobre el concepto *Marcha Regular* de Felipe Pedrell (1897) “*Marcha, marche, (fr.) marcia, marciata (it.), march (ing.), march (al.), etc. La acción de marchar, etc., etc.- Toque militar de que se usa para hacer honores y otros actos del servicio. - Pieza compuesta para toda clase de instrumentos o introducida en todo género de composiciones, hasta en las religiosas. Ordinariamente está hecha por bandas o charangas con o sin combinaciones de toques de cornetas, trompetas, tambores, cajas, redoblantes, bombo, platillo, etc. Su movimiento es de cuatro tiempos (media cuaternaria o doble) habiendo usado algunos autores el movimiento ternario doble, tan apto para marchar como el cuaternario. Diferenciase la *Marcha del paso Doble* o *Marcha Redoblada*, en que el movimiento de este es en compás de dos por cuatro o de seis por ocho, animado y tan vivo, en algunos casos, como en la charanga de cazadores de nuestro ejército, que andan a 120 pasos por minuto y aún más. En la *marcha, marcha lenta* o *regular*, que así se llama también, suelen andar nuestras tropas 60 pasos por minuto (p. 274)”.*

<sup>582</sup> Las particellas de trompa están transportadas a la tonalidad de Fa para una mejor interpretación de las mismas en la Banda de Música.

<sup>583</sup> Hurtado y Hurtado (2009). “*Los Cantes Hispanoamericanos de reciente incorporación* o también llamados “*cantes de ida y vuelta*”, se colocan fuera del árbol flamenco ya que su procedencia no procede de ninguna de las 4 ramas de cantes básicos. Los cantes de ida y vuelta surgen como consecuencia del trasiego de población migratoria entre España y el continente americano y las influencias culturales que ello conlleva. ¿Cuáles son los cantes de ida y vuelta? *La Rumba, la Milonga, la Guajira, la colombiana, la Vidalita y la Petenera.* (p. 258)” en “*La Llave de la Música Flamenca*”, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicación realizada en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

Sea como fuere, el caso es que Amador cogió el tema y se lo llevó consigo a Marmolejo en uno de sus tantos viajes, procediendo entonces a escribir su partitura. Se desconoce si se tocó en estas fechas o no porque no hay constancia de ello.

La música de la *Generación del 27*<sup>584</sup> influyó decisivamente en las composiciones del Maestro alcaláino, no sólo por la elección del tema principal de la obra sobre la que versa este estudio, sino también porque sigue los modelos planteados por dicha Generación. *Armenia* supone un hito fundamental dentro de la carrera de *Juan Amador*, ya que es su primera obra dedicada a un pueblo de fuera de nuestras fronteras e influenciado, claramente, por los ritmos de la *Región Andina* de la *Ciudad del Quindío* en Colombia. Anteriormente, había compuesto sus primeras piezas musicales, con una experiencia poco grata y que obtuvo escaso éxito. Hablamos, entre otras de “*Valenzuela*<sup>585</sup>” (1928) “*El Manubrio*<sup>586</sup>” (1929) “*Ecos de los Quince*<sup>587</sup>” (1930), etc. Por el contrario, *Armenia*, le proporcionó la motivación necesaria para comenzar su producción musical, que, junto con su música, le ascendieron a lo más alto en el escalafón de la historia de la composición musical en nuestra provincia.

Antes de comenzar con el análisis fenomenológico de la partitura que estamos estudiando habría que realizar un primer paso y explicar cuál es el origen, los temas y los problemas de la *Fenomenología* desde Edmund Husserl para dar paso a la Fenomenología Musical en el siglo XX en la figura de Sergiu Celibidache. Podemos leer sobre ello en la *Revista Intermezzo*<sup>588</sup> y en la entrevista realizada en la *Revista Codalario*<sup>589</sup> al músico Javier M. Medina.

---

<sup>584</sup> Paralelamente al grupo literario conocido como la *Generación del 27*, desarrollado en torno a la Residencia de estudiantes y que se fraguó en la búsqueda de la poesía pura, aparece un grupo de músicos en el que se puede reconocer el mismo interés por renovar el lenguaje, en este caso musical, enfrentando la tradición musical española a las nuevas corrientes estéticas europeas que se desarrollaban en torno a las vanguardias y al surrealismo. Esta generación de músicos, conocida por algunos como “*Generación de la República*” y por otros, por préstamo literario, como “*Generación del 27*”, intentó enlazar la música española con las corrientes vanguardistas europeas de la época, abandonando la vía neorromántica y nacionalista que ellos entendieron como tendencias anacrónicas y ya agotadas.

El *principal objetivo* de los músicos de la *Generación del 27* fue, partiendo de la tradición musical española, incluir nuestra música en las principales corrientes vanguardistas que se desarrollaban por aquella época en Europa. A pesar de todos los escollos que debieron superar y del traumático parón tras la *Guerra Civil* española, que condenó a la mayoría de los músicos de la generación al exilio, las bases creadas por este grupo tendrán continuidad en el grupo conocido como *Generación del 51*.

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> *Semanario de Información Gráfica “La Unión Ilustrada”*. Año XXI, número 1016, Madrid 24 de febrero de 1929, páginas 31 y 32.

<sup>587</sup> *Ibid.*

<sup>588</sup> Miranda J. (2014, octubre). Las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56a de Johannes Brahms. *Revista Intermezzo*, N° 56, p. 15 y 16.

<sup>589</sup> [www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica\\_2209\\_4\\_5124\\_0\\_2\\_in.html](http://www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html)

## 8.2. Armenia: Análisis de la Partitura

“La fenomenología, Astor (2002), es utilizada como una ciencia auxiliar del análisis musical, como una herramienta para la descripción profunda de los hechos presentes en las obras. El valor de este tipo de análisis radica en que asume a la percepción como punto de partida para la obtención del conocimiento (p. 41)”. Por este motivo, la escritura de un análisis fenomenológico contiene muchas dificultades de comprensión porque carece de la experimentación, que es la confirmación de este.

Sergiu Celibidache no dejó escrito *un método fenomenológico musical* basado en sus conceptos sobre esta materia, probablemente porque era absolutamente consciente de que, sin la experimentación, este análisis carece de sentido. No obstante, creo que de algún modo es necesaria la formulación de unas pautas que nos ayuden a la experimentación en una realidad concreta.

### 8.2.1. Pautas que seguir

Después de haber estudiado con detenimiento una forma útil de aproximación fenomenológica, he llegado a la conclusión de que consta de las siguientes fases:

1. *Búsqueda del punto culminante*. Si toda estructura está determinada por un punto máximo de tensión, que actúa como punto de llegada y destino, su búsqueda ha de ser el primer paso. Para ello, analizaremos los elementos básicos de contraste y repetición desde un punto de vista rítmico, armónico, melódico y tímbrico, según convenga. Seguidamente determinaremos las fases de expansión (desde el inicio al punto culminante) y resolución, (desde el punto culminante hasta el final). Este es el estudio de la estructura total de la obra.
2. *Determinación de las articulaciones sinfónicas que conforman las fases de extroversión e introversión*. Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* la articulación es: “*la separación de notas sucesivas de otras, sueltas o agrupadas, [...] pero, por otro lado, puede ser la forma en que se pueden dividir las distintas secciones de una composición*<sup>590</sup>”. Esta última acepción es la que

---

<sup>590</sup> Traducción propia.

resulta útil para nosotros, ya que desde un punto de vista fenomenológico la articulación es el estudio de las distintas partes que forman la fase de expansión y de resolución. Está formada por varias “subsecciones” con sentido en sí mismas, que llamaremos “*semiarticulaciones*” sinfónicas. Todas las articulaciones sinfónicas contienen un punto máximo de tensión que denominaremos “clímax<sup>591</sup>” de esa articulación, y es diferente al punto culminante de la estructura.

3. *Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones sinfónicas entre sí, con el fin de recrear la estructura de la partitura.*

### **8.3. El Punto Culinante (PC) y su Búsqueda: La Independencia de las Estructuras.**

El *punto culminante* es el lugar dentro de la partitura en el que se concentra la mayor cantidad de tensión de toda la obra. Al comenzar el análisis de la partitura, lo primero que debemos hacer es determinar el punto de llegada, hasta dónde tenemos que llegar. Una vez delante de *Armenia* de Juan Amador Jiménez, determinamos qué se nos presenta: una *introducción*, seguido de un *primer tema* en forma de ritmo de *Bambuco* con variaciones, y el *mismo tema transformado* en forma de ritmo de *Pasillo*. Ambos ritmos son puros colombianos.

Observamos que la estructura del tema principal en las dos partes de la partitura tiene una forma con signos de repetición (A A' B A'' B' A''' B'' A'''' B'''). El segundo movimiento está basado en la repetición dos veces de una misma melodía en forma de *passacaglia*, que comienza con toda la madera y el metal, bajo un *Basso ostinato* rítmico con una superficie de ocho compases de duración, mientras se varían otros parámetros musicales en el resto de las voces.

El primer paso es comprender si los dos ritmos, que son muy diferentes entre sí, forman una unidad o, por el contrario, son unidades independientes con sus respectivos puntos culminantes. Nosotros hemos optado por considerarlos independientes, decisión

---

<sup>591</sup> Los conceptos de clímax y semiarticulaciones sinfónicas son sobreentendidos dentro de la *fenomenología* musical, pero hasta el momento no he encontrado ninguna nomenclatura, por tanto, dicha denominación es una aportación mía.

que justificamos a continuación.

Atendiendo a la estructura del tema con sus variaciones, podemos observar que cada una de estas piezas tiene el mismo número de compases, algo que es bastante común en este género. Por tanto, tenemos dos piezas “iguales”, que se “repiten”, y *como no existe la repetición en música*, llegamos a la *hipótesis* de que unas variaciones pueden crear tensión y otras relajarla, generando una estructura.

Este detalle puede hacernos sospechar que las variaciones pueden conformar en su conjunto una unidad, con un *punto culminante*, pero esta intuición no es suficiente. Para tener la certeza de esta idea necesitamos analizar un parámetro principal en música, *el ritmo*<sup>592</sup>, por lo que analizaremos el *pulso*<sup>593</sup> de cada variación, observando su comportamiento y el grado de contraste con respecto al tema que hay entre ellas.

---

<sup>592</sup> “*Huellas materializadas en el espacio y en el tiempo*” Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

<sup>593</sup> El pulso es el ritmo interno (latido) que hace funcionar la música, y debe coincidir con lo que bate el director. Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.



**"ARMENIA"**  
Marcha Regia  
Orquesta Sinfónica y Orquesta de Cámara de Colombia

Juan Amador Buitrago  
Barranquilla, 1955

© Transcripción, Instrumentación, Armonización y Arreglos: Javier Miranda Melini

(Fig. 106. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Introducción. Compases 1 – 10.)

Al comienzo, en el tema de la *Introducción* (Fig. 106), la indicación de tempo es *Moderato*. En toda la partitura no se cambia el ritmo por lo que existe una relación respecto al pulso. Siguiendo con las variaciones siguientes al tema principal vemos que, aunque cambia ostensiblemente el ritmo, el pulso, es el mismo.

Queda claro entonces, que el tema principal realizado en dos ritmos totalmente diferentes entre sí, produzcan una relajación de la tensión, que viene dada por el pulso y

también por otros factores propios de cada variación que analizaremos más adelante con profundidad.

(Fig. 107)

(Fig. 108)

(Fig. 109)

(Fig. 110)

(Fig. 111)

(Fig. 112)

Analizando cada punto de la partitura observamos que las diferentes variaciones se suceden en este orden: el tema principal aparece en la introducción (fig. 107 y 108); la primera variación aparece en la letra “A” (fig. 108) coincidiendo con el comienzo del *ritmo de Bambuco*; la segunda variación del tema principal aparece en el compás 22 (fig. 108); la tercera variación aparece en el compás 30 (fig. 109) en los metales; la cuarta variación aparece en la letra “D”, compás 46, en la madera (fig. 111); como se explica en el párrafo siguiente, el *ritmo de Pasillo* coincide con la *passacaglia* en la letra “E”, y su variación comienza en el compás 74, letra “F” de la partitura (fig. 112).

Observando a partir del cambio de tono en la letra “E” (Fig. 113) de la partitura, comienza el *ritmo de Pasillo* y, vemos que su construcción es la de una *passacaglia* basada en dos apariciones de un mismo tema, que desembocan en la coda y finalización de la obra musical. Este es un claro ejemplo de que, según lo explicado antes, la repetición en música sirve para crear tensión o relajarla: cada una de las dos repeticiones sirve para crear tensión, añadiendo a la repetición variantes de índole armónica, rítmica, melódica y tímbrica que, tal y como veremos más tarde, crean un gran contraste entre sí.



(Fig. 113. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Cambio de tono. Letra E. Compases 57 - 61.)

Además de un claro cambio de ritmo colombiano dentro de la partitura, de *Bambuco* a *Pasillo*, observamos que a su vez cambian las *unidades de motor*<sup>594</sup> de la misma: la *negra* pasa a ser *corchea*, aunque el *tempo* de la partitura no varía.

Del *análisis de la partitura* podemos extraer que el punto culminante se alcanza en el clímax de la melodía en la *reexposición* del tema en el compás 55, ya que observamos que cada una de las enunciaciones en que se basa este movimiento contrasta con la anterior y va aumentando la tensión hasta llegar a la *reexposición*, que es una resolución de todos los conflictos sucedidos con anterioridad.

La siguiente gráfica (Fig. 114) ilustra la estructura aproximada del tema con sus variaciones, mostrando las variables de tensión y tiempo junto con los ritmos de *Bambuco* y *Pasillo*.

<sup>594</sup> Las unidades de motor son las células rítmicas que mueven la música. Los griegos tenían unidades rítmicas llamadas “*cronos protos*”, en latín “*tempum primun*”. El “*cronos protos*”, era una unidad de tiempo con la que se podían hacer múltiplos pero que era indivisible. Tenían compases de hasta 25 “*cronos protos*”. También existía y era muy popular, el llamado “peón crético”, que se denomina así porque se trata de un compás de cinco “*cronos protos*” y provenía de la isla de Creta. El sistema que usa Stravinsky en muchas de sus obras está basado en el “*cronos protos*” de los antiguos griegos. Un clarísimo ejemplo de esto lo tenemos en “*La Consagración de la Primavera*”. Apuntes personales de dirección de orquesta supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

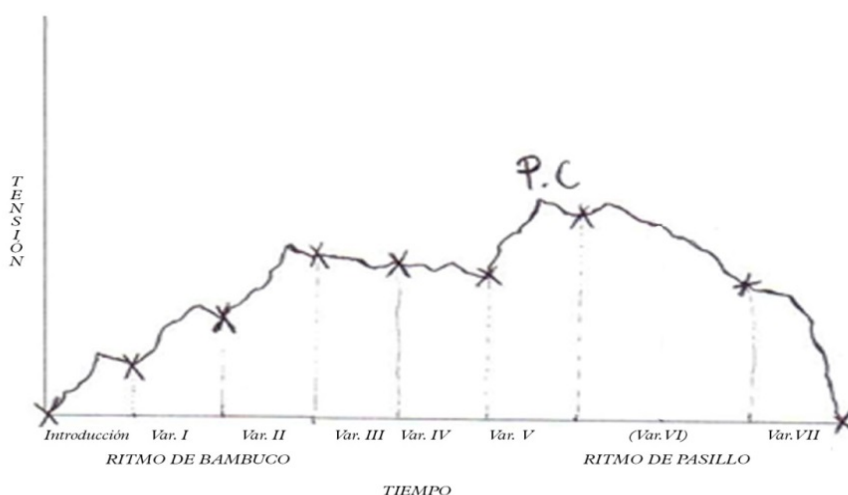


Fig. 114

La *conclusión* es clara y contundente: en *Armenia*, el tema y sus variaciones, con su punto culminante en el compás 38 de la primera gran sección (*ritmo de Bambuco*), y a partir del cambio de tono a Fa Mayor en el compás 58 (*ritmo de Pasillo*), con el punto culminante en el compás 72, *son estructuras independientes con sentido completo*.

Una vez determinada la *estructura de la partitura* procederemos al análisis de las diferentes articulaciones sinfónicas que constituyen cada una de las variaciones, es decir, el segundo y tercer punto del método fenomenológico.

#### **8.4. El Camino hacia el Punto Culminante (PC)**

##### *Armenia. Moderato*<sup>595</sup>

En la *Introducción* vemos que la primera semiarticulación sinfónica (A) de 4 (2+2) comienza con *ff* “*cerrando*” armónicamente con pequeños recesos: I-IV-VI-III en las tubas. Compases 1 y 2. En la segunda semiarticulación sinfónica (B) de 4(2+2) comienza en *mf* “*abriendo*” el compás 3 y cerrando en el compás 4 tras modular a Re menor siguiendo el siguiente esquema: I-V-III/VI-I-IV.

<sup>595</sup> A través sus alumnos se sabe que Celibidache cambiaba constantemente de manera de analizar una partitura, aunque siempre era desde un punto fenomenológico. Lo que sí se ha confirmado es que utilizaba para su comprensión la agrupación de compases. Esa forma que es común a otros tratadistas de la forma musical, la utilizaremos para la síntesis y esquematización de la variación.

Los compases siguientes, del 5 y 6 son exactamente iguales a los dos primeros, pero en la tonalidad de Re y los compases 7 y 8 tienen el siguiente esquema: V-IV-III-II-I, llegando al término de la primera articulación sinfónica. Del compás 9 al 14, se desarrolla una pequeña melodía que hace de enlace hacia la primera variación resolviendo en ésta desde los acordes de LA7, RE, SOL7 para resolver en la tonalidad madre, Do Mayor. (VI-II-V-I).

Como ya hemos dicho, *la música es el fluido horizontal que la presión vertical deja pasar*. En este contexto se equilibran la apertura armónica hacia el quinto grado y el movimiento melódico descrito con anterioridad, para llegar a la conclusión de que los doce primeros compases “abren” la tensión hacia el decimocuarto compás que es donde comienza la primera variación.

(Fig. 115. Armenia de Juan Amador Jiménez. Compases 1 a 10.)

### 8.4.1. Primera Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A' “abre” y B' “cierra”, esto es:

(Fig. 116. Armenia de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Primera Variación. Compases 14 y 15)

### 8.4.2. Segunda Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede (salvo en que esta variación está en sol Mayor) con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A' “abre” y B' “cierra”, esto es:



(Fig. 117. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Segunda Variación. Compases 22 y 23)

### 8.4.3. Tercera Variación

La estructura sigue siendo la misma (A'', B''): ocho compases estructurados en dos articulaciones sinfónicas de 4 compases divididos en dos semiarticulaciones de dos compases cada una [4(2+2)]. Esta variación lleva la particularidad en que los instrumentos graves (trompas, trombones, bombardino y tubas) llevan una escala en Re bemol mayor ascendente I-V-I y descendente V-I en la primera semiarticulación sinfónica y en Do Mayor en la segunda semiarticulación sinfónica.



(Fig. 118. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Tercera Variación. Compases 30 y 31)

La segunda articulación sinfónica, B'', pasa por los diferentes acordes: la séptima de dominante de Do mayor (sol7), re mayor, Si Mayor, La7, Re para resolver en la dominante de Do con su séptima de nuevo (sol7) e irnos a la siguiente variación.



(Fig. 119. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Tercera Variación. Compases 34 a 36)

Esta variación posee los siguientes parámetros de contraste con respecto a todo lo oído anteriormente:

1. *Respecto al motor.* Esta es una variación basada en el motor continuo de corchea, es decir, en ocho corcheas por compás.
2. *Respecto a la articulación.* Uso de dos semicorcheas ligadas y una corchea picada con una dinámica y articulación de *mf* y el uso de la corcha con puntillo junto con la semicorchea.

Podemos destacar dos planos basados en estas unidades de motor de ocho corcheas por compás, que se mantienen toda la variación:

1. Unidades de motor como melodía.
2. Unidades de motor como acompañamiento.

#### 8.4.4. Cuarta Variación

Esta variación (Figuras 120 y 121) es particular ya que con ella llegamos al *Punto Culminante* de la partitura. Siguiendo con el ritmo de influencia colombiana desde que comenzamos la partitura en esta variación, la tensión de los primeros compases de esta se dirige a un pianísimo súbito de difícil ejecución.

(Fig. 120. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Cuarta Variación. Compases 46 a 50)

Las maderas “*cierran*” con una rítmica típica del *Bambuco*, tresillos de corcheas en un 4/4 (ritmos ternarios), que lucha con la agrupación de corcheas con puntillo y

semicorcheas (ritmos binarios) que hay en los metales. El tema A', sigue la línea de tensión ascendente de A, pero incorpora dos cambios que incrementan la tensión:

- *Cambio instrumental*: el motor con melodía está ahora en las maderas (flautas, clarinetes, saxofones altos) y el motor con acompañamiento en las trompetas, fliscornos y bombardinos, además del *baso ostinato* rítmico en las tubas.
- *El otro cambio* tiene lugar en los compases 50 a 52, en los que el viento madera agrupan los tresillos de corcheas por pares luchando con la agrupación binaria del pulso, sino que además intercala el ritmo binario con el ternario entre sí, lo que crea una gran tensión. A esto hay que añadir el *piano súbito* en el que desembocamos.

A su vez, esta variación también aporta otra particularidad que es el comienzo de esta en la tonalidad de *Mi mayor* en el compás 46 y para resolver en el pianísimo súbito en *Sol mayor*, que nos llevará al clímax y su resolución de esta magnífica partitura como es *Armenia*.

(Fig. 121. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Cuarta Variación. Compases 51 a 57.)



Desde aquí la tensión irá relajándose hasta llegar al principio de la variación V. Como hemos explicado anteriormente, esta variación supone el punto culminante de la obra. A partir de aquí siguen produciéndose movimientos de introversión y extroversión de la música; pero cambia algo fundamental: la direccionalidad. Ya no iremos en busca del punto culminante, sino que nuestra misión será volver al mismo punto del que partimos, es decir el punto 0.

#### 8.4.5. Quinta Variación: Del Punto Culminante al Punto 0 de Tensión: La Resolución

Tal y como se puede observar, la estructura es igual en toda la partitura de *Armenia*. Esta variación tiene carácter de danza y su forma es de *passacaglia*. Como hemos dicho anteriormente, la *passacaglia* comienza invariablemente con el enunciado o exposición del tema por el bajo, sin acompañamiento. En este caso, la melodía (Fig. 122) la llevan los Bombardinos, Saxofones Tenores y Clarinetes en su registro grave.

(Fig. 122. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Sección de Metales. Compases 60 a 69.)

Debemos destacar que comienza el *Ritmo de Pasillo* en la tonalidad de Fa mayor (IV grado de la tonalidad principal, Do mayor) y que el “ritmo” en esta danza es particular: la *melodía*, tiene un carácter muy especial ya que lleva consigo *una negra con doble puntillo y una semicorchea*, va por grados conjuntos, como se puede apreciar en la *Figura 17 letra “E”*, a su vez, tenemos un *basso ostinato* en los instrumentos de viento metal (trombones y tubas) como se puede ver en la *Figura 18*.

El clímax de esta variación está en el compás 72, siendo fundamental analizar el movimiento de resolutivo que presenta hacia la variación siguiente para finalizar la

partitura.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 72 is marked with an '8' above the staff. The score features a melodic line in the treble clef with eighth notes and dotted rhythms, and a bass line with eighth notes and dotted rhythms. A dynamic marking of *mf* is present. A box labeled 'F' is placed above the treble staff at the beginning of measure 73. The score concludes with a final cadence in measure 73.

(Fig. 123. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Resolución de la Quinta Variación. Compases 72-73)

### 3.3.6. Sexta Variación

Esta es la última variación de nuestra partitura y la que “cierra” la estructura del tema con seis variaciones. Mantiene el esquema del tema principal y es un claro ejemplo de la maestría de Amador.

Hasta ahora, hemos basado gran parte de nuestras conclusiones sobre la estructura del tema con variaciones en el parámetro más primario de la música, el ritmo, y en su reflejo en el director musical, el pulso.

La articulación sinfónica está estructurada en 16 compases, dividida en dos secciones de 8 compases y en dos semiarticulaciones de 4 compases. A su vez, en esta variación nos encontramos con una polirritmia entre los tresillos de corcheas, el *basso ostinato* y la melodía de negras con doble puntillo con semicorcheas. La tonalidad sigue siendo Fa mayor, IV grado de la tonalidad madre, Do mayor.

Melodía Principal

Variación con incremento De tensión

Basso Ostinato

The musical score consists of 16 staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'F'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *f*. There are also articulation marks and slurs. On the left side, there are three colored arrows pointing to the right: an orange arrow, a blue arrow, and a green arrow. The orange arrow points to the first staff, the blue arrow points to the second staff, and the green arrow points to the thirteenth staff.

(Fig. 124. Armenia de Juan Amador Jiménez. Sexta Variación. Compases 74-78)



# **CONCLUSIONES**



## Conclusiones

*“Puede suceder que alcance en este camino más de lo que pretendo, que es sólo lograr claridad y riqueza de relaciones en la exposición. Si ocurre así, no me preocupa demasiado, pues teorizar no es mi objeto. Y cuando teorizo, más de que preocuparme de si las teorías son exactas, me importa que sean idóneas para la comparación, para aclarar el objeto y dar mayor perspectiva a las consideraciones<sup>596</sup>”.*

En el momento de iniciar esta investigación nos propusimos conocer la trayectoria profesional del músico y compositor, Juan Amador Jiménez, su inventario musical, a nivel general, y de forma específica, a la época que coincidió como director de la Banda Municipal de Música de Marmolejo (Jaén). En su trayectoria destacan varios campos principales y, de forma específica, a lo largo de las siguientes líneas se abordarán y se desarrollarán las diferentes etapas de su vida personal y profesional, la relación de éste con la música militar y las bandas de música, sus estudios musicales con los diferentes maestros con los que los realizó terminando con las características musicales compositivas del propio Maestro alcalaíno.

---

<sup>596</sup> Schönberg, A.: Capítulo III: «Consonancia y Disonancia» en “Tratado de Armonía”. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Real Musical Editores. Madrid, 1990, pág. 14.

En consecuencia, tratamos de estudiar la importancia y las influencias del pensamiento musical y compositivo del maestro alcalaíno en su producción musical de dicho repertorio y transcribimos y analizamos las composiciones de mayor importancia para nosotros y, en especial, aquellas que aportasen una gran cantidad de información a nuestra investigación. Éstas han constituido nuestro corpus de estudio.

En la introducción a esta investigación formulábamos el siguiente planteamiento a modo de hipótesis de partida:

*«El conjunto documental<sup>597</sup> de partituras manuscritas del compositor Juan Amador Jiménez constituyen una importante fuente de información primaria para el conocimiento del Patrimonio Artístico-Musical y Cultural en Andalucía».*

Con el desarrollo de esta investigación hemos podido valorar dicha hipótesis inicial, confirmando finalmente la veracidad de esta. Por otra parte, hemos podido comprobar en detalle la influencia del Maestro alcalaíno a través de toda su obra gracias a las diferentes grabaciones que se han realizado. Podemos aseverar la figura de Juan Amador Jiménez en el universo musical, su influencia en la música para Banda del siglo XX y su inclinación por el valor patrimonial-musical, han ejercido como definitivo detonante para que evolucione la composición musical. Teniendo en cuenta todo lo analizado en esta investigación hemos podido obtener además las siguientes conclusiones:

1. La trascendencia, el alcance y la relevancia de la figura de *Juan Amador Jiménez* dentro de la «Historia de la Música» en la Andalucía del siglo XX es incuestionable. Su obra es uno de los más grandes tesoros que poseemos los músicos y su escritura musical, ha sido un modelo para los compositores posteriores. De hecho, la partitura «*Armenia*» supone el inicio de la escritura para banda con *influencias latinoamericanas* y como género en el ámbito bandístico. Muchos compositores escribieron con este tipo de influencias y en el repertorio para banda de música podemos encontrar, entre otras, obras

---

<sup>597</sup> Compuesto por una cantidad de 55 manuscritos originales y que se conservan repartidos entre la Biblioteca Nacional de Madrid (5); el Archivo Histórico de Andújar (Jaén) (1); Semanario de Información Gráfica “La Unión Ilustrada”, Madrid, 1929, Año XXI, número 1016, páginas 31 y 32 (1); el Archivo Histórico de Alcalá de los Gazules (Cádiz), (1); el Archivo de la Banda Municipal de Música de Málaga (2) y, los donados al doctorando por parte de la familia y músicos de la Villa de Marmolejo (45).



como la del *Maestro Bernardo Puyelo*, profesor de flauta en la *Banda Municipal de Música de Málaga*, su pasodoble «*De Málaga a Colombia*» donde en el interior de la misma hay escrito una “*colombiana*” para trompeta con acompañamiento de banda, o el caso de «*La Concha Flamenca*» del maestro valenciano *Perfecto Artola*, que la escribió para trompeta y saxofón alto con acompañamiento de banda basándose en el pasodoble del Maestro Puyelo «*De Málaga a Colombia*».

2. Con esta Tesis Doctoral no sólo se ha querido hacer un estudio de la composición musical «*Armenia*» de *Juan Amador Jiménez*, de sus influencias compositivas musicales de la Zona Andina Colombiana, de cómo afecta su propia composición musical para banda de música en la sociedad marmolejeña entre los años 1930-1950 del pasado siglo XX, sino resaltar su figura como compositor, y realizar a su vez, una defensa del propio músico e intérprete: una figura muy popular en la idiosincrasia musical, pero cuya labor es desconocida, y a veces hasta menospreciada. En ocasiones, este desconocimiento es achacable al propio intérprete, que ignora en qué consisten sus funciones y por lo tanto no puede ejercerlas correctamente. Por este motivo debe ser conocedor de sus responsabilidades, siendo la principal recrear la partitura tal y como la ideó el compositor, para lo que ha de estudiarla desde todos los puntos de vista. Celibidache afirmaba que “*debemos de ser capaces de recorrer el proceso inverso partiendo de la materia inerte, representada simbólicamente por la partitura, para encontrar el edificio vivo que les ha permitido vivir algo que pertenecía al orden de lo permanente*<sup>598</sup>”.

3. *A través de la Fenomenología Musical y de los sistemas de Análisis de Berklee y de Schenker, se aporta un criterio y unos conocimientos necesarios no sólo para el intérprete, sino para cualquier estudioso de música en cualquier ámbito.* Esta teoría manifiesta que la experiencia musical está estrechamente vinculada con el mundo afectivo del hombre, por lo que sin esta unión es imposible que la música se manifieste. La defensa de este aspecto es fundamental para *diferenciar* en la actualidad *qué es música de lo que no lo es.*

4. Con la recopilación de todos los materiales que se ha utilizado en esta Tesis Doctoral se llega a la *confirmación de nuestra hipótesis* de que los elementos estructurales de los

---

<sup>598</sup> Celibidache, S.: «*La dirección orquestal según Sergiu Celibidache*». Revista Amadeus Nº 25, diciembre. 1994, pág. 40-44.

ritmos comunes de influencia colombiana en la música del compositor alcalaíno, Juan Amador Jiménez, a partir de la partitura «Armenia», junto con el conjunto de manuscritos que se conservan del maestro alcalaíno para el periodo de 1930 a 1950 en Marmolejo (Jaén) con su estudio pormenorizado mediante un sistema de análisis práctico con las grabaciones aportadas, llena un vacío existente en dichas fuentes documentales a través de un minucioso trabajo de transcripción y se extrae una valiosa información que conduce a la comprensión musical de estas músicas constituyendo un importante aporte documental para el conocimiento del Patrimonio Artístico - Musical de este periodo y lugar dando una base documental interesante para futuras investigaciones.

5. En el esquema formal y rítmico de las secciones de las partituras tratadas, uno de los aspectos más particular de esta estética es el manejo de ciertas fórmulas rítmicas y sus células constituyentes en la formación de ideas melódicas. La extracción de los ritmos de valores, así lo demuestra.

#### 5.1. De las melodías

El ritmo de *Pasillo* es bastante simétrico en el aspecto formal de su desarrollo al igual que ocurre en la segunda sección de la partitura «Armenia» que, aun estado escrita a cuatro partes, lleva estrictamente la misma simetría del *Pasillo*. Respecto a los tipos rítmicos conformados por el principio y el final de las ideas melódicas, la exposición, la reexposición, el desarrollo del tema y su motivo, se encontró cierta recurrencia dependiendo de la sección en cuestión.

El rasgo rítmico más característico de las melodías de *Bambuco*, según las obras analizadas, es el uso de silencios de corchea durante el desarrollo de las ideas melódicas. Las anacrusas también son importantes, pero no siempre existen. En el aspecto formal, marca una clara diferencia a ser asimétrico con respecto al *Pasillo*: esto también se puede ver en la partitura «*Armenia*» de Juan Amador. Se encuentran algunas coincidencias típicas de la estética de la música de la Región Andina Colombiana y algunas diferencias marcadas con el *Pasillo*. Respecto a la exposición, reexposición y desarrollo del tema y su motivo, se pueden asumir las fórmulas citadas en el *Pasillo*, adheridas a otras particularidades del *Bambuco*. En cuanto a los tipos rítmicos conformados por el principio

y el final de las ideas, y las fórmulas melódicas, la diferencia es bastante radical y notoria. Para referirnos a las secciones se designarán entre las siguientes categorías, pues la forma binaria entre a formar parte de estas conclusiones. *Secciones: Inicio, Medio y Final.*

En las *secciones de inicio* de las *primeras frases*, se generaliza la exposición del tema durante el subperiodo a) del periodo «A» en las primeras frases. El tema asume una constitución rítmica y melódica relevante, muchas veces con un motivo particular. De la fisiología del tema y/o del motivo, se extraerán ideas melódicas y/o rítmicas para la conformación de próximos periodos.

En las *secciones medias* de cada partitura se encontró un funcionamiento distinto en esta sección. Al igual que en el *Pasillo* predominan las fórmulas melódicas inconcretas soportadas por acordes de la región tonal de tónica, a continuación, se enumeran las posibilidades de desarrollo en los *Bambucos* que, a su vez, algunos de estos desarrollos, nos lo encontramos en la partitura «*Armenia*».

En las *secciones finales* es recurrente el inicio tético con el final masculino, aunque los silencios de corchea continúan siendo relevantes en la construcción de las ideas melódicas. Estas secciones pueden asumir las siguientes formas de desarrollo: *la primera de ellas* es el esquema tradicional de exponer el tema en la primera frase y reexponerlo en la segunda. Es común que se les adhiera un detalle extraordinario en la primera frase que consiste en efectuar una variación del tema sobre el periodo «B» de la primera frase. La variación es el tema readaptado a la armonía del momento que usualmente es el segundo grado que conduce a la dominante o simplemente la dominante sin subdominante que la prepare. *La segunda forma de desarrollo* consiste en generar un tema contrastante en lugar de reexponer el tema de la segunda frase. En dicho caso, se toma el ritmo de valores del tema inicial y se construye un contra-tema con giros melódicos contrastantes. El sitio del clímax puede variar, pero siempre se aproxima a la misma instancia de proporción aurea y se desciende hasta la consumación de la fórmula melódica. *La tercera forma de desarrollo*, y, a su vez, la más simple, es repetir fórmulas melódicas constantes como temas de cierre.

## 5.2. De las armonías

Hay que decir que las progresiones armónicas que se dieron como tradicionales antes de abordar el análisis musical de las mismas, tienen una importancia trascendental, ya que se utilizan o se rearmonizan.

En las rearmonizaciones de las progresiones, las sustituciones son más elementales y recurrentes, se reemplazan unos acordes por otras de la misma función tonal. Por ejemplo: el cuarto grado por el séptimo disminuido; la dominante por el séptimo disminuido; la dominante secundaria de cualquier grado por el séptimo grado disminuido del mismo; la tónica por el sexto grado, etc. Otras rearmonizaciones un poco más elaboradas se basan en las siguientes tendencias elementales: a cualquier acorde le puede anteceder su dominante y/o su séptima disminuida; a una dominante secundaria le puede anteceder su dominante y se le denomina «*dominante por extensión*».

De cada partitura analizada en esta tesis doctoral que asume rearmonizaciones de las progresiones tradicionales, se puede decir que adjudica en sí misma su propia progresión particular. Relacionar todas estas conclusiones sería extremadamente extenso y éstas se enmarcan en los parámetros citados recientemente. Una tendencia en la voz del bajo es crear grados conjuntos y/o cromáticos mediante el uso de inversiones y acordes disminuidos.

## 5.3. Del acompañamiento

Como *conclusión general*, el acompañamiento asume el esquema impuesto por el rol, funciona y crea interés a partir de la constante dinámica y equilibrio entre la unidad y variedad de las siguientes modalidades: *Patrones Rítmicos*, *Puntos Paulatinos*, *Cortes Rítmicos* y *Contra-melodías*.

Los *patrones rítmicos* de acompañamiento en el *Pasillo* sufren leves variaciones para crear otros patrones que marcan contrastes entre las secciones. Esto podemos verlo en el análisis realizado en cualquiera de las partituras analizadas junto con «*Armenia*». Los patrones que se han enseñado como básicos antes de emprender el análisis musical, comprenden la gran mayoría de las partituras analizadas.

La *creación de puntos paulatinos*<sup>599</sup> o espacios de distensión rítmica del acompañamiento está directamente ligada al desarrollo de las ideas melódicas que enuncie la línea principal y depende altamente del contexto de la partitura. Como tendencia general concluimos que estos puntos aparecen al inicio de cada frase en las secciones «A» de la gran mayoría de las partituras analizadas. Menos frecuente es el uso en las secciones «B», que ocurre en tres de las obras en cuestión y, en las secciones «C», es aún menos frecuente, ya que sólo dos partituras asumen dicho recurso.

Los *cortes rítmicos* también interrumpen la continuidad de un patrón rítmico, pero a diferencia de los puntos paulatinos, su intención es cortante, de figuración rítmica particular y constante durante el desarrollo de la idea melódica. El corte rítmico más recurrente en la práctica del Pasillo ocurre a finales de la sección, y fue citado en el texto que antecede al análisis musical de dicho aire.

Las *contra-melodías* efectuadas por la guitarra, popularmente denominadas cantos del bajo, son uno de los aportes más significativos que se ha realizado a la evolución de la música de la *Región Andina Colombiana*. Más que preocuparnos por una sistematización estructural, se abarcará una exposición funcional de los mismos, pues, cada partitura genera sus cantos característicos<sup>600</sup>, y es muy extraño que se repitan en otras. Sin embargo, siempre están presentes algunos giros melódicos particulares. Por las razones expuestas, se definirán algunos aspectos generales estructurales después de la exposición funcional.

Como tendencia general, la *contra-melodía* es pasiva mientras la línea melódica es activa, y viceversa. Entre las diversas funciones que pueden asumir los cantos del bajo dentro de la partitura, se enseñan: la soldadura, la antelación al punto paulatino, la textura polifónica y la afirmación o reafirmación de la fórmula melódica.

En la *estructura rítmica* de los cantos del bajo es posible distinguir varios rasgos rítmicos relevantes. Si se notan los tipos rítmicos determinados por el inicio y el final de las ideas melódicas, el final siempre es masculino sin importar su función tonal. En el

---

<sup>599</sup> Los *puntos paulatinos* también pueden aparecer al inicio de los periodos o al final de estos.

<sup>600</sup> Hablar del *Pasillo* de la *Zona Andina Colombiana* es hablar de «*No me digas que no*», de «*Cafetos y Platanales*» y un largo etcétera.

inicio predomina fuertemente el tipo rítmico tético sobre el acéfalo y el anacrúsico, pues estos últimos son poco recurrentes.

La *estructura melódica* es mucho más específica y, por ende, difícil de generalizar. Sin embargo, se puede entender como regla general «*que se debe dibujar la armonía del momento, por lo cual, imperarán las notas pertenecientes al arpegio sobre aproximaciones, tensiones y extensiones del acorde, que asumen una función ornamental para redondear las ideas melódicas*». Los contornos varían según el canto en cuestión mediante el equilibrio de grados conjuntos, cromáticos y arpeggiaciones.

La *consistencia rítmica* de los cortes en el *Bambuco* pueden ser los pulsos de la agógica en 6/8 o usando tres negras para una mayor tensión rítmica. En la partitura «*Armenia*», esta consistencia rítmica se da en los pulsos de 12/8, tal como lo hacía el compositor colombiano *Luis Uribe Bueno*<sup>601</sup>. Dentro de las obras analizadas se pueden ver que los cortes se hallan sobre un punto paulatino de un compás de soldadura.

Las *contra-melodías* del *Bambuco* asumen las mismas funciones que en el *Pasillo*. Como tendencia general, la contra-melodía es pasiva mientras la línea melódica es activa, y viceversa. Por el funcionamiento rítmico del *Bambuco*, las contra-melodías adquieren una consistencia particular que difiere del *Pasillo*, y se caracteriza por asumir inicio acéfalo. A continuación, se exponen, según su función formal, la *soldadura*, la *afirmación o reafirmación* de una forma melódica y, la *textura polifónica*.

La *soldadura* ocurre cuando la contra-melodía conecta frases, periodos, subperiodos, mientras la *línea melódica* reposa sobre su sonido final. En el *Bambuco* se puede dar una situación particular, es decir, una *contra-melodía de soldadura* puede asumir final masculino mientras que la nueva idea melódica asume inicio anacrúsico.

---

<sup>601</sup> Tomando las palabras de *Alejandro Tobón Restrepo*, Coordinador del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia (Colombia), «*Luis Uribe Bueno fue un compositor innovador de la música andina colombiana, en tanto rompió los esquemas de la tradición, pero sin perder la tradición. Él propuso nuevas maneras de acercarse a la música andina colombiana al incluir en sus obras elementos musicológicos, como el cromatismo, la ampliación de los círculos armónicos o al proponer armonías agregadas, que les dieron un color y un sabor significativo a sus obras como «El Cucarrón», entre otras*». <http://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>

7. Durante el desarrollo de este trabajo hemos descubierto otras posibles líneas de investigación de cara al futuro. Dado que Juan Amador Jiménez ha sido un hombre con gran influencia en todas las bandas de música por las que ha pasado, se nos abren muchos campos novedosos, por ejemplo:

7.1. La relación de la producción musical de Juan Amador Jiménez con compositores tales como Chapí, Barbieri, Giménez, Granados, Albéniz, Falla, etc., es decir, de la transcripción musical de sus obras.

7.2. La influencia del pensamiento del Maestro alcalaíno en sus propias composiciones: varias realizadas en la Guerra Civil española, partituras con valores educativos patrimoniales como, por ejemplo, «Humorístico Infantil»

7.3. El estudio de los diferentes directores de orquesta que han sido profesores y han influido en Juan Amador, entre los que se encuentran Francisco Soler Ridaura, Eusebio Rivera Sánchez, Mariano Corví Ruíz, José García Pagán, Sebastián Cabezas Ramos, etc.

La música es quizás el arte del espectáculo más universal y se da en todas las sociedades, a menudo como parte integrante de otros espectáculos y ámbitos del patrimonio cultural inmaterial, incluidos los rituales, los acontecimientos festivos y las tradiciones orales. Está presente en los contextos más variados, ya sean sagrados o profanos, clásicos o populares, y está estrechamente relacionada con el trabajo o el esparcimiento. También posee una dimensión política y económica: puede contar la historia de la comunidad, ensalzar a un personaje prominente o desempeñar un papel decisivo en algunas transacciones económicas. La música se interpreta en toda clase de ocasiones –bodas, funerales, ritos e iniciaciones, fiestas y diversiones de todo tipo– y cumple otras muchas funciones sociales.

Dicho esto, el *Patrimonio Cultural Inmaterial* se define, según la *Convención para la protección del Patrimonio Inmaterial de la Unesco*, como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su *Patrimonio Cultural*. Algunas de sus características es que se transmite de generación en generación;

Es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia; Infunde a las comunidades y los grupos un sentimiento de identidad y de continuidad; Promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana; Es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes; Cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

El *Patrimonio Cultural Inmaterial* se manifiesta, en particular, en los ámbitos siguientes: tradiciones y expresiones orales; artes del espectáculo, como la música tradicional, la danza y el teatro; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales. Aquí, en España, tenemos varios tesoros como *Patrimonio Cultural Inmaterial* declaradas por parte del *Bureau Internacional de Capitales Culturales*, y son: *El Camino de Santiago*, *la Bienal de Flamenco de Sevilla*, *la Leyenda de los Amantes de Teruel*, *la Tradición de la Virgen del Pilar de Zaragoza*, *la Semana Grande o Aste Nagusia de Bilbao*, **las Fallas de Valencia**, **el Patum de Berga** (*La Fiesta de la Patum de Berga es una celebración tradicional que se lleva a cabo durante las fiestas del Corpus Christi en la localidad barcelonesa de Berga*), *el Carnaval de Cádiz*, *el Misteri d'Elx o Misterio de Elche*, *el Filandón de León*, *la Procesión de la Virgen de la Salud de Algemés* y *la Leyenda del Lagarto de la Malena de Jaén*.

Además de lo expuesto anteriormente, si la música es el arte más universal y se da en todas las sociedades, *¿Podría incluirse las composiciones del Maestro Juan Amador Jiménez como Patrimonio Cultural Inmaterial de Andalucía?* La respuesta a esta pregunta tras la confirmación de nuestra hipótesis en esta tesis doctoral es que Sí, ya que las composiciones musicales del Maestro *Alcaláino* constituyen, entre otros elementos, los modos de vida, la religiosidad popular de nuestra tierra (Andalucía), la cultura popular de las diferentes lenguas (Armenia, Colombia) además de los modismos regionales y locales.

El Maestro Juan Amador, durante su vida y estancia en la *Villa de Marmolejo*, realizó una serie de composiciones musicales que representan una oportunidad para que el mundo pueda promover el aporte a la música tradicional y popular, fortaleciendo el



diálogo intergeneracional y el respeto por las matrices melódicas de una música que se construye a partir de la realidad y la cotidianidad.

Para cerrar este trabajo nos gustaría expresar nuestro deseo de que esta investigación pueda ser de provecho para aquellos que se adentren en su lectura, del mismo modo que ha sido tremendamente enriquecedor para nosotros realizarla. Dicho lo cual, ojalá algún día, la Música del Maestro Juan Amador Jiménez sea Patrimonio Cultural de Andalucía.



# **BIBLIOGRAFÍA**



## ***Bibliografía***

ABADÍA MORALES, G. (1970). *Compendio General del Folclor Colombiano*. Imprenta Nacional, Bogotá, Colombia.

ABADÍA MORALES, G. (1973) *La Música Folklórica Colombiana*. Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural

ABADÍA MORALES, G. (1983). *Compendio General de Folklore*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular. Bogotá, Colombia.

ABADÍA MORALES, G. (1994). *2.300 adiciones al vocabulario Folklórico Colombiano*. Bogotá. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, Bogotá Colombia. 1994.

ABADÍA MORALES. G. (1977). *Compendio General de Folklor Colombiano*. Biblioteca Básica de Colombia. 3ª edición. Instituto Colombiano de Cultura,

ABELLA, R. (1976). *La España Republicana*. Planeta, Barcelona.

ABELLA, R. (1976). *Vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional*. Planeta, Barcelona.

ADAM FERRERO, B. (1986). *Las Bandas de Música en el Mundo*. Ediciones Sol, Madrid.

ADLER, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*. Primera edición en lengua española que corresponde a la tercera edición en inglés. Director de la Colección: Juan José Olives. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona.

ADORNO, T. W. (1993). *Sobre la Mediación entre Música y Sociedad*. Beethoven Filosofía de la Música. Traducción, Gómez, A. Brotons, A. Ediciones Akal, S.A. Madrid, España.

ADORNO, T.W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.

ADORNO, T.W. (1973). *Impromptus*. Milán: Feltrinelli.

ADORNO, TH, W. (1966), *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, RIALP.

ADORNO, TH, W. (1975), *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Taurus.

AGRAMUNT LACRUZ, F. (2005). *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Junta de Castilla y León, Salamanca.

AGUIRRE ARISTIZÁBAL, G de J. (2012). *Manual de Danzas Folclóricas del Departamento del Tolima*. Comité de Investigación Folclórica de la Junta Nacional de

Folclor: *María Cortés de Piñeros y Clemencia Franco de Novoa*. Dirección Musical: *Reinaldo Méndez Guativa*, Talea Estudio Ltda. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia. Impresión: Ideas Tipográficas, Bogotá, Colombia.

ALCARAZ IBORRA M. y DÍAZ SOTO R. (2010). *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*. Editorial Club Universitario, Primera Edición.

ALPERT, M. (1987). *La guerra civil española en el mar*. México, siglo XXI.

ALPERT, M. (1989). *El ejército republicano en la guerra civil*. Madrid, Siglo XXI.

ALPERT, M. (1998). *Aguas peligrosas. Nueva Historia Internacional de la Guerra Civil Española*. Ed. Akal, Madrid.

ÁLVAREZ DE PARRA, B. (1991). *Raíces de mi terruño*. Ibagué-Tolima: Imprenta Departamental, Colombia.

AMBRÓS, A. y BREU, R. (2007). *Cine y Educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graò.

ANDERSON, G. (1960). *Alonso de Ojeda: su primer viaje de exploración*. «Revista de Indias», núm. 79 (enero-marzo), Madrid.

ANGLÉS, H. (1943). *La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*. Discurso leído el 28 de junio, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ANGLÉS, H. (1965). *La Música en España*. Johannes Wolf, Historia de la Música, Barcelona – Madrid, Labor.

AÑEZ, J. (1949). *Música Colombiana*. Litografía Mogollón. Colombia

AÑEZ, J. (1951). *Canciones y Recuerdos*. Imprenta Nacional, Bogotá, Colombia.

APEL, W. (1979). *The Harvard Dictionary of music*. Massachussets: Apel.

ARANZADI, I. de (2016). *La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800*. Methaodos. Revista de Ciencias Sociales.

ASCORRA, P., y LÓPEZ, V. (2016). *Investigación cualitativa en subjetividad*. Psicoperspectivas, 15(1), 1-4.

ASTOR, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

ASTRUELLS MORENO, S. (2004). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia, Ajuntament de Valencia (España).

AZAÑA, M. (1986). *Causas de la guerra de España*. Crítica, Barcelona.

- BAHAMONDE, A. y CERVERA, A (1998). *Así terminó la guerra de España*. Madrid, Marcial Pons.
- BARENBOIN, D. y SAID, E. W. (2002). *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Debate, Barcelona.
- BARICCO, A. (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Ediciones Siruela, Madrid (Trad. Esp. Romana Baena Bradaschia).
- BARRIO A. y SUÁREZ CORTINA, M. (1999). *El Reinado de Alfonso XIII. España a comienzos del siglo XX (1902 – 1931)*. Historia de España. Editorial Espasa Calpe S. A. Volumen XI. Madrid.
- BAS, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi americana, SAEC, Buenos Aires (Argentina).
- BAUTISTA, J. (1938). *Lo típico y la producción sinfónica en Música*. Marzo 1938, Año I, número 3, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 23-29.
- BEAUD-ALFRED WILLENER, P. (1973). *Musique et vie quotidienne. essai de sociologie d'une nouvelle culture*. París: Mame.
- BEEVOR, A (2005). *La guerra civil española*. Barcelona, Crítica.
- BELINCHE, D. y LARREGLE, M. (2006). *Apuntes sobre apreciación Musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp), Buenos Aires (Argentina).
- BENET, J. (1999). *La sombra de la guerra*. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- BENNASAR, B. (2004). *El infierno fuimos nosotros. La Guerra Civil Española (1936-1942...)*. Taurus, Madrid (Trad. Esp. Núria Petit y Paloma Gómez Crespo).
- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A (1998). *Los Fandangos del Sur. Conceptualización, estructuras sonoras, Contextos Culturales*. Tesis de Doctorado. Universidad de Granada.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A. (2010). *Análisis de la Música de los Verdiales en el Marco de los Fandangos del Sur*. Revista Jábega, N° 103.
- BERLIOZ, H. (1856). *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*. Digibook 2008.
- BERMÚDEZ, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá de 1538-1938*. Fundación Música, Bogotá (Colombia).
- BERMÚDEZ, E. (1999). “Un siglo de música en Colombia: ¿entre el nacionalismo y el universalismo?” *Credencial Historia*.

- BERNSTEIN, L. (2002). *El maestro invita a un concierto*. Ediciones Siruela, Barcelona (Trad. Esp. Juan Pablo Fernández-Cortés).
- BERRY, W. (1987). *Structural Functions in Music*. Canada: Dover Publications, Inc.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (2006). *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*. Calambur, Madrid.
- BLANCO ESCOLÁ, C. (2002). *General Mola. El ególatra que provocó la guerra civil*. La Esfera, Madrid.
- BLANCO ESCOLÁ, C. (2003). *La incompetencia militar de Franco*. Alianza Editorial, Madrid.
- BLANCO ESCOLÁ, C. (2005). *Falacias de la Guerra Civil. Un homenaje a la causa republicana*. Editorial Planeta, Barcelona.
- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUÍZ, M. (1985). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Ed. Cinterco, Madrid.
- BLAUKOPF, K. (1988). *Sociología de la música*, Madrid, Real Musical.
- BOLLOTEN, B. (1989). *La guerra civil española*. Alianza, Madrid.
- BORNOFF, J. (1972). *La musique et les moyens techniques du XX siècle*. Florencia: Olschki.
- BORREGO, Á., y URBANO, C. (2006). *La evaluación de revistas científicas en Ciencias Sociales y Humanidades*. Información, cultura y sociedad, (14), 11-27.
- BOURDIEU, P. (1984). *El Origen y la Evolución de las Especies de Melómanos* en Cuestiones de Sociología. Les Éditions de minuit. Madrid, España.
- BRENET, M. (1946). *Diccionario de la Música*. (Histórico y técnico). Iberia. Joaquín Gil Editores SA, Barcelona (España).
- BUENO CUADRA, R. (2014). Una nota sobre complejidad y paradigma cualitativo. *Liberabit*, 20(2), 353-368.
- BURROWS, T. (2015). *La Guitarra: Genealogía e historia de las guitarras más emblemáticas del mundo*. Ediciones Blume.
- CAICEDO ROJAS, J. (1866). *El Tiple*. Museo de Cuadros de Costumbres I. Editorial F. Mantilla, Bogotá, Colombia.
- CAICEDO ROJAS, J. (1945). *Apuntes de Ranchería y Otros Escritos Escogidos*. Imprenta Nacional, Publicaciones del Ministerio de Educación de Colombia. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá (Colombia).
- CALVO-MANZANO, A. (1993). *Acústica Físico-Musical*. Real Musical, Madrid.



- CAMPO RUÍZ, O. M. (1990). *Ñapanga de Popayán, Yerbabuena*. «Nueva revista colombiana de folklore». Órgano del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Vol. 2, Núm. 7. Pág. 69, Bogotá, Colombia.
- CAMUS, R.F. (1976). *Military music of the American Revolution*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- CANDÉ, R. de (2002). *Nuevo Diccionario de la Música: Términos musicales. I*. Industria 11, Barcelona. Ediciones Robinbook, S. L.
- CANTERA MONTENEGRO, E, MARTINEZ ÁLVAREZ, J., RAMOS MEDINA, M<sup>a</sup> D. & VIDAL GALACHE, F. (2012). *Tendencias Historiográficas Actuales*. Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. UNED. Editorial Universitaria «Ramón Areces»
- CARDONA, G. (2005). *La Guerra Civil Española 8. Una sociedad en guerra*. Arlanza Ediciones, Madrid.
- CARR, R. y FUSI, J. P. (1999). “*República y Guerra Civil*”. *La Crisis de la España Contemporánea (1931 – 1939)*”. Historia de España. Editorial Espasa Calpe S. A. Volumen XII. Madrid.
- CARRASQUILLA NARANJO T. (2008). *Obras completas*. 2 volúmenes. Edición a cargo de Jorge Alberto Naranjo Mesa, Editorial Universidad de Antioquia.
- CARREDANO, C. y ELÍ, V. (2010). *La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 6. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- CARREDANO, C. y ELÍ, V. (2015). *La Música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 8. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- CARROL, P. N. (2005). *La odisea de la Brigada Abraham Lincoln: los norteamericanos en la Guerra Civil española*. Sevilla, Espuela de Plata.
- CASAL CHAPÍ, E. (1938A). *Salvador Bacarisse en Música*. Febrero 1938, Año I, número 2, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 27-53.
- CASAL CHAPÍ, E. (1938B). *Música en la guerra*. Manuel de Falla en Hora de España, número XV, Barcelona, Marzo 1938, pp. 95-96.
- CASANOVA VEGA P. y DURÁN RODRÍGUEZ F. (2008). *¡Mamá, no cambies de canal en los anuncios!*, Junio N° 173. Artículo de la Revista: Aula de innovación educativa, Barcelona: Graó.

- CASARES RODICIO, E. (1983). *Música y músicos de la Generación del 27*. Alianza Editorial, Madrid.
- CASARES RODICIO, E. (1987). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- CASARES RODICIO, E. (1987). *La música española hasta 1939, o la restauración musical*. En: “España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre –5 de noviembre de 1985”. Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. 2, pp. 261-322.
- CASARES RODICIO, E. (1998). *Introducción en Música. Introducción e índices*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- CASARES RODICIO, E. (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- CASARES RODICIO, E. (2002). *Generación del 51*. Enciclopedia Madrid Siglo XX. Carlos Sambricio (ed. lit.).
- CASINI, C. (2006). *El arte de escuchar la música*. Paidós, Barcelona.
- CASSELL, C., y JOHNSON, P. (2006). Action research: explaining the diversity. *Human Relations*, 59(6), 783-814.
- CASTELLANOS GÓMEZ, V. (2003). *Ciudad Real: Música y Sociedad (1915-1965)*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- CASTILLO, C. (1994) “*Música*” en *El Arte y la Sociedad en la Historia de Cali*. Colección de Autores Vallecaucanos. Cali, Colombia.
- CASTILLO, S. (1976) *La actividad del PSOE en el Campo: los casos de Alcalá de los Gazules y Grazalema, 1887-1889*. La cuestión agraria en la España Contemporánea, Edicusa: Madrid.
- CASTRO ESCUDERO, J. (1938). *Las ediciones del Consejo Central de la Música en Música*. Abril 1938, Año I, Número 3, Consejo Central de la Música, Barcelona
- CATELLANOS, J. de (1955). *Elegías de varones ilustres de Indias, 1589*. Bogotá, Presidencia de la República, Vol. M. y en Simón, Fray P. (1981-82). *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales, 1626*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, Vol. V.
- CAVANA, R. Y., DELAHAYE, B. L., y SEKARAN, U. (2001). *Applied business research: Qualitative and quantitative methods*. John Wiley y Sons Australia.

- CELIBIDACHE, S. (1985). *Sobre la Fenomenología Musical*, Conferencia del 21 de junio de 1985 en Munich en la Sala Grande de la Ludwig- Maximilian-Universität.
- CELIBIDACHE, S. (1993). *La música, sin alternativa*. Periódico ABC, N° 10, 1 de octubre, pág. 29.
- CELIBIDACHE, S. (1994). *La dirección orquestal según Sergiu Celibidache*. Revista Amadeus N° 25, diciembre. pág. 40-44.
- CELIBIDACHE, S. (2001). *Über Musikalische phänomenologie*. Wissner verlag Augsburg.
- CHAVES DE TOBAR, M. (2003). *Procesos de folklorización en Colombia: Orígenes Históricos y elementos unificadores de las culturas*. Revista de Musicología, XXVI, 2.
- CIERVA, R. de la (1996). *Historia Esencial de la Guerra Civil Española*. Editorial Fénix, Madrid.
- CIVALLERO, E. (2014). *Arcos Musicales de América del Sur*. Primera Edición Digital. Madrid.
- COHEN, L., MANION, L., y MORRISON, K. (2007). *Research methods in education* (6th Edition). London: Routledge.
- COLUCIO, F. (1948). *Folclore de las Américas*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires (Argentina).
- CORDOVEZ MOURE J. (1978). *Reminiscencias de Santafé de Bogotá*. Ed. Elisa Mújica. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.
- CORRAL, P. (2006). *Desertores. La Guerra Civil que nadie quiere contar*. Debate, Barcelona.
- CORTÉS SALINAS, C. (2002). *La España de la Guerra Civil. La escondida senda*. Acento Editorial, Madrid.
- CROFTON I. y DONALD F. (2001). *La Música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos. Antología de los mejor que han dicho o escrito los músicos a lo largo de la historia*. Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, Barcelona, España.
- CROOK, P. (1995). *How to Comp. A Study in Jazz Accompaniment*. Advance Music, USA.
- CROTTY, M. (1989). *The foundations of social research*. London: Sage.
- CRUZ A. M<sup>a</sup>. *Método para Tiple*. Editorial Musical Éxitos, Bogotá (Colombia) Sin fecha.
- CRUZ, A. M<sup>a</sup>. *Método para Bandola*. Editorial Musical Éxitos, Bogotá (Colombia), sin fecha.

- CUESTA BEJARANO, F. (2012). *Manual de Danzas Folclóricas de la Zona Andina Colombiana*. 6ª edición. Comité de Investigación Folclórica de la Junta Nacional de Folclor: *María Cortés de Piñeros y Clemencia Franco de Novoa*. Dirección Musical: *Gustavo Lara Paz*, Talea Estudio Ltda. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia. Impresión: Ideas Tipográficas, Bogotá, Colombia.
- DANTÍN CERECEDA, J. y LORENTE CANCIO, V. (1936). *Atlas histórico de la América hispanoportuguesa*, Madrid.
- DAVIDSON, H. (1970). *Diccionario Folclórico de Colombia*. 3 tomos. Talleres Gráficos Banco de la República, Bogotá DC, Colombia
- DE GIALDINO, I. V. (2006). *La investigación cualitativa*. Estrategias de investigación cualitativa, 23-64.
- DE PEDRO, D. (1996). *Teoría Completa de la Música en dos volúmenes*. Vol. 2. Grupo Real Musical, 3ª Edición, Madrid.
- DE PEDRO, D. (2004). *Manual de Formas Musicales*. Grupo Real Musical, 5ª Edición, Madrid. Julio, pág. 27
- DEAS, M. (2000). *Reflexiones sobre la Guerra de los Mil días*. «*Revista Credencial de Historia*», Bogotá, Colombia. Enero. Núm. 121.
- DEL MORAL, A. (1987). *Sergiu Celibidache en busca de la verdad*. *Revista Scherzo*, pp.51-64.
- DEVIA MORALES, M. (1962). *Folclor Tolimense*. «*Revista Colombiana de Folclore*». Volumen III. N.º. 7, Pág. 9-106, Bogotá,
- DEVIA MORALES, M. (1962). *Los Cien Compañeros Típicos del Calentano Antiguo del Gran Tolima*. Fondo de Cultura Beneficencia del Tolima. Ibagué
- DEVIA MORALES, M. (1984). *Manuscritos sobre folclor Tolimense*. Armero. Ibagué.
- DÍAZ-PLAJA, F. (1997). *Los grandes procesos de la Guerra Civil española*. Plaza y Janés, Barcelona.
- DIEZ HUERGA, A. (2011). *Vetusta Enigmática: Retorno a Un Mundo Sonoro Olvidado (Música Y Sociedad En La Ciudad De Clarín)*. Universidad de Oviedo.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J: (1995). “5. *Una mirada a las monedas llamadas «libiofenicias»*” en «*Libios, libiofenicios, blastofenicios: elementos púnicos y africanos en la Iberia Bárquida y sus supervivencias*». GERIÓN, N.º 13. Servicio de Publicaciones

de la Universidad Complutense de Madrid. Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación PS92-0024 subvencionado por la DGICYT. Pág. 235-236.

DRÖSSER, CH. (2012), *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*, Barcelona, Ariel.

DUQUE, E. A. (1995). *Luis A. Calvo. Obras para piano*. Banco de la República, Bogotá (Colombia)

DUQUE, E. A. (1993). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 6. Arte, Círculo de Lectores, Bogotá (Colombia)

DUQUE, E. A. (1998). *La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)*. Fundación de Música, Bogotá (Colombia).

DUQUE, E. A. (2000). *En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)*. «Ensayos» del Instituto de Investigaciones Estéticas perteneciente a la *Universidad Nacional de Colombia*. Número 6, Pág. 169. Año VI. Bogotá, Colombia.

EINSTEIN, A. (2000). *La música de la época romántica*. Madrid: Alianza Música

ESCOBAR, L. A. (1985). *La Música en Cartagena de Indias*. Intergráficas, Bogotá (Colombia).

ESLAVA GALÁN, J. (2005). *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Planeta, Barcelona.

ESPANTALEÓN Y MOLINA, R. y AMOSA, J. (1991). *La Vida del Aguanoso*. Colección: Poesía. SOPROAGRA, S.A. Diputación de Jaén.

ESTRADA, D. (1989). *Método para el Aprendizaje de la Bandola*. Cali, Gobernación del Valle, Secretaría de Educación.

FALLA, M. de (2000). *Escritos sobre música y músicos*. Espasa Calpe, Madrid.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1980). *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Edad Media, Madrid.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1998). *Historia de la Música Española. Vol. 1, «Desde los Orígenes hasta el “Ars Nova”»*, Alianza Editorial, Madrid.

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, F. (2000). *Historia de la música militar de España*. Madrid, Ministerio de Defensa. Madrid.

FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA, L. (1942). *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Editorial ABC, Bogotá Colombia.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, L. E. (2003). *Ejecución Piano*. Tesis Licenciatura.

Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas.

FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1980). *Pinceladas sobre la historia de la Música de Al-Ándalus en los siglos VIII-XIV*. Ritmo, julio-agosto, pág. 17-22.

FERNÁNDEZ MANZANO, R. (1985). *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Granada (Diputación Provincial).

FERNÁNDEZ VICEDO, F.J. (2010). *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX*. (Tesis doctoral s.p.). Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Dos dimensiones SL, Edita: Acordes Concert, San Lorenzo del Escorial (Madrid).

FISCHER-DIESKAU, D. (1999). *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Turner Música, Madrid (Trad. Esp. Carmen Schad).

FISCHERMAN, D. (2004). *Antes del Comienzo. Efecto Beethoven. Complejidad y Valor en la Música de Tradición Popular*. Paidós. Buenos Aires, Barcelona, México.

FLICK, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa* (No. 303.442).

FORTE ALLEN, G. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Editorial Labor, Barcelona.

FRANCIS MAY, C. (1991). *Compendio de Cultura Popular Tradicional de las Islas de San Andrés y Providencia*. San Andrés, Colombia.

FROWE, I. (2001). Language and educational practice. *Cambridge Journal of Education*, 31(1), 89-101.

FUBINI, E. (2000), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.

FURTWÄNGLER, W. (1929). *Del oficio del director de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer.

FURTWÄNGLER, W. (1929). *Problemas de la dirección de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer.

GALLEGO, A. (2004). *La música española, de nuevo en el mundo*. Conferencia realizada en la Fundación Juan March de Madrid el día 20 de abril.

GARCÍA ASENSIO, E. (2017). *Dirección Musical: La Técnica de Sergiu Celibidache*, Editorial Piles, Valencia (España).

GARCÍA LABORDA, J. M. (2000). *La música del siglo XX. Primera parte (1890- 1914). Modernidad y emancipación*. Editorial Alpuerto, Madrid.

- GARCÍA PEREZ, F.; MERCHÁN J. (1998). *Sobre constructivismo y propuestas de enseñanza de las ciencias sociales*. Una perspectiva didáctica, nº2, (pp.45-90). *Artículo en Conciencia Social*.
- GASCHE, D. (2009). *La musique de circonstance pour Harmoniemusik a Vienne (1760-1820)*. (These doctorale, s.p.), Universite Francois Rabelais de Tours. Tours (Francia).
- GERBER, N. L. (1986) *Variations. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.)* (vol.26, pp.284-323). New York: Macmillan publishers limited.
- GIRATI, L. y VERDI, L. (2004). *Celibidache e Bologna. Le città della Musica*. Bolonia (Italia): Arnaldo Forni Editore s.r.l., Sala Bolognese (BO).
- GOLEMAN, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona. Editorial Kairos.
- GÓMEZ AMAT, C. (1988). *Historia de la Música española Vol. 5, «Siglo XIX»*. Alianza Editorial, Madrid.
- GÓMEZ AMAT, C. TURINA GÓMEZ, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Alianza Editorial, Madrid.
- GÓMEZ, M. C. (1979). *La música en la casa real catalano–aragonesa durante los años 1336-1432*, vol. I «Historia y documentos»; vol. II, «Música», Bosch, Barcelona.
- GÓMEZ, M. C. (2009). *De los Orígenes hasta c. 1470*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 1. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- GÓMEZ, M. C. (2012). *De los Reyes Católicos a Felipe II*. Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 2. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- GÓNGORA, L. (1938). *Función social de la música. La Orquesta Nacional de Conciertos en Música*. Mayo-Junio 1938, Año I, Número 5. Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 46-60.
- GONZÁLEZ CASADO, P. (2000). *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales*. Akal, Madrid.
- GONZÁLEZ PACHECO, H. F. (1986). *Historia de la música en el Tolima*. Ibagué: Fundación para el desarrollo de la Democracia “Antonio García”.
- GRAHAM, H. (2006). *Breve historia de la guerra civil*. Espasa Calpe, Madrid.
- GRAY, D. E. (2013). *Doing research in the real world*. Sage.
- GROSBAYNE B. y otros (1934). *Conducting. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.)* (vol.6, pp.261-273). New York: Macmillan publishers limited.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V. (1999). *Historia de la música occidental, 2*. Alianza Editorial, Madrid.

- GUBA, E. G., y LINCOLN, Y. S. (1994). *Competing paradigms in qualitative research*. Handbook of qualitative research, 2 (163-194), 105.
- GUILLÉN MARTÍNEZ, F. (1946). *El Problema de la Música en Colombia*. «Revista de las Indias», Bogotá, Colombia.
- HABA, A. (1984). *Nuevo Tratado de Armonía*. Real Musical, Madrid.
- HALFFTER, C. PARADA, L. I. (2004). *El placer de la música*. Ed. Síntesis, Madrid.
- HARRISE, H. (1982). *The Discovery of North America: A Critical, Documentary, and Historic Investigation, With an Essay on the Early Cartography of the New World, ... Capes, Gulfs, Rivers, Towns, and Harbours*. London, UK.
- HAUSER, A. (1977). *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, S.A.
- HERNÁNDEZ CARRERA, R. M. (2014). La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada. *Cuestiones Pedagógicas*, 23, 187-210
- HERNÁNDEZ SALGAR, O. (2007). *Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia*. Latin American Music Review, Volume 28, number 2, december, pág. 242-270.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., & BAPTISTA LUCIO, P. (2010). *Metodología de la investigación*.
- HERRERA PAUNER, F. (2004). *Enciclopedia de la Guitarra: Biografías, Danzas, Historia, Organología, Técnica*. Revisión y maquetación de Mariel Weber y Vincenzo Pocci, Editorial Piles, Valencia (España), 4 Tomos.
- HERRERA, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna en dos volúmenes*. Antoni Bosch Editor. Barcelona.
- HINDEMITH, P. (1937). *The Craft of Musical Composition*. Scott & Co Ltd., London (England)
- HORMIGOS RUIZ, J. (2007). *Música y Sociedad. Análisis Sociológico De La Cultura Musical De La Postmodernidad*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- HORMIGOS RUIZ, J. (2012). *La Sociología de La Música*. en «Teorías Clásicas y Puntos de Partida en la Definición de la Disciplina». BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales.
- HORMIGOS, J. (2008), *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor.



- HORMIGOS, J. (2010). *Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido*. Comunicar, nº 34, pp. 91-98.
- HORMIGOS, J. (2010). *Música, comunicación e identidad cultural* en Noya, J.; Del Val, F. y Pérez Colman, C. M. (coords.) *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- HURTADO, A. y HURTADO D. (2009). *La Llave de la Música Flamenca*, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicada en colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.
- HUSSERL, E. (1950). *La idea de la fenomenología*. España. Ed. F.D.F España.
- IBAÑEZ, P. M<sup>a</sup>. (1891). *El Bambuco*. «Crónicas de Bogotá» Tomo I, Imprenta La Luz, Bogotá (Colombia).
- IGES, J. (2001). *Compositores españoles y arte radiofónico*. Ed. Begoña Lolo, Madrid, pp. 785- 799.
- ISAACS, J.: (1942). *María*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Editorial ABC, Bogotá (Colombia)
- JACKSON, G. (1987). *La república y la guerra civil (1931- 1939)*. Orbis, Barcelona.
- JACKSON, G. (1996). *Breve historia de la Guerra Civil española*. Grijalbo, Barcelona.
- JIMÉNEZ CABALLÉ, P. (2011). *La Música en Jaén 1900 – 1960*. Boletín. Instituto de Estudios Giennenses Julio-Diciembre. N° 204.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1983). *El ministril bajón en las capillas musicales de Jaén*. Guadalbullón, nº 1, Jaén.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1984). *La organización de la música en la Catedral de Jaén a través del tiempo*. Guadalbullón, nº 2, Jaén.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1986). *La Música en Jaén*. Senda de los Huertos, nº 1, Jaén.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1989) *La Música a través del Tiempo* «Colección: Nuestra Andalucía», Tomo I, Editorial Andalucía, pág. 337-357.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1991). *La Música en Jaén*. Colección: Investigación. Diputación Provincial de Jaén: Área de Cultura. SOPROARGRA, SA, Jaén.
- JULIÁ, S. (2004). *Historias de las dos España*. Taurus, Madrid.
- JULIÁ, S. (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Taurus, Madrid.
- JULIÁ, S. (2006). *República y Guerra en España (1931- 1939)*. Espasa, Madrid.
- JUNGHEINRICH, H. (1991). *Los grandes directores de orquesta*. Alianza editorial.

- KASTNER, J. G. (2018). *Manuel general de musique militaire*. Hachette-Livre BNF Edt., Francia.
- KELLER R. y otros. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ªed.)*(vol.4, pp.181-221). New York: Macmillan publishers limited.
- KÜHN, C. (2007). *Tratado de la Forma Musical*. Mundimúsica Ediciones, SL. Madrid.
- KUHN, T. S. (1970). *The Structure of scientific revolutions (2nd ed.)*. Chicago: University of Chicago Press.
- LANGEVELD, J. (2002). *Escuchar y Mirar. Teoría de la Música*. Akal. Madrid.
- LATHAM, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica, México.
- LAVIELLE PULLÉS, L. (2016). *Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros*. Methaodos, Revista de Ciencias Sociales.
- LEBRECHT, N. (1991). *El mito del maestro*. Madrid. Editorial Acento.
- LEÓN RENGIFO, L. F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana*. Ediciones Uniandes. Bucaramanga, Colombia
- LEYMARIE, I (1997). *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Biblioteca de bolsillo CLAVES. Ediciones Grupo Zeta. Barcelona.
- LIPPMAN, E. (2004). *Fenomenología de la música*. Revista Quodlibet, 30.
- LIST, G. (1994). *Música y Poesía de un Pueblo colombiano*. Junta Nacional del Folclor, Edit. Presencia, Bogotá, DC. Colombia.
- LISTON, D.P. y ZEICHNER, K.M. (1993). *Formación del profesorado y condiciones sociales de la escolarización*. Madrid: Morata.
- LLÁCER PLA, F. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical Editores, Madrid.
- LLORET GONZÁLEZ, J. F. (2007). *La Forma Musical de los Verdiales y su Antecedente: El Fandango*. Filomúsica, Revista mensual de publicación en Internet, Núm. 85, Octubre.
- LONDOÑO, A.: “*Danzas colombianas*”, Ed. Universidad de Antioquia, Quinta edición: febrero de 1998, Medellín, Colombia. Pág. 1.
- LÓPEZ CASANOVA, M. B. (2002). *La política educativo-musical durante la Segunda República*. Revista Música y Educación, nº 50, Junio.
- LOPEZ DE MESA, L. (1934). *De cómo se ha formado la nacionalidad colombiana*. Bogotá, Colombia.

- LÓPEZ, M. A. (1955). *Recuerdos históricos del Coronel Manuel Antonio López ayudante del Estado Mayor General Libertador: Colombia y Perú 1819-1826*. Segunda Edición. Bogotá Imprenta Nacional. Colección Bicentenario. Biblioteca de la Presidencia de Colombia.
- LÓPEZ-CALO, J. (1983). *Historia de la Música española, Vol. 3, «Siglo XVII»*. Alianza Editorial, Madrid.
- LUHMANN, N. (2008), *El arte de la sociedad*, Barcelona, Herder.
- LÜTOLF, M. (1984). *Fünk Punkte zur Mehrstimmigkeit in Spanien vor 1320/30*, en la Mesa Redonda sobre «Alfonso X, el Sabio y la Música», Madrid, *Revista de Musicología*, 10 (1987), núm. 1.
- MACHADO SIERRA, J. F. (1978). *El folclor musical llanero*. Publicaciones Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- MARCO ARAGÓN, T. (2003). *De la Música como Tauromaquia. Actas del Congreso Internacional “Fiestas de Toros y Sociedad”*, celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001. Colección Tauromaquias, Nº 5. Editado por la Fundación de Estudios Taurinos. Imprime: A. G. Novograf, S. A.
- MARCO, T (1983). *Historia de la Música española Vol. 6, «Siglo XX»*. Alianza Editorial, Madrid.
- MARI, J. (1937). *Concierto Sinfónico de Música española en Hora de España, VIII*. Valencia, agosto, pp. 17-42.
- MARTÍN MORENO, A (1985). *Historia de la Música española Vol. 4, «Siglo XVIII»*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- MARTÍN MORENO, A. (1985). *Historia de la Música Andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas, Granada.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (1999). *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1938). *La rítmica en la Música Tradicional Española en Música*. Consejo Central de la Música, Año I, nº 1, Barcelona, pp. 25-39.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1938). *Música y Literatura (Tres esquemas filológicos) en Música*. Marzo 1938. Consejo Central de la Música, Año I, nº 3, Barcelona, pp. 7-20.
- MARULADA, M. O. y GONZÁLEZ A. G. (1994). *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Colección Nuestra Música. Ginebra Valle del Cauca.

- MARULANDA, O. (1993). *Álvaro Romero: Una partitura sin fin*. FUNMUSICA, Ginebra [Valle del Cauca] (Colombia)
- MARULANDA, O.: “*Colombia, práctica de la identidad cultural*”. II edición Artestudio Editores Gladys Gonzáles Arévalo, Caldas, 1984. Página 118.
- MAYER, O. (1938). *En torno de una sociología de la música en Música*. Marzo 1938, Año I, número 3. Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938, pp. 30-38.
- MELLERS, W. (1950). *Music and society*. Londres.
- MENA CALVO, A. (1999) *La música militar española en el siglo XVIII*, en Revista de Historia Militar, 43/87. Madrid.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2008). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Editorial: Universitat De Valencia. Servei De Publicacions.
- MERCADO, A. G. (2009). *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*. El Colegio de Mexico AC.
- MEYER, L. B. (1967). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MICHELS, U. (1985). *Atlas de Música. 2 vol.* Alianza Editorial, Versión Española de León Mames, Impreso en GREFON, S.A., Móstoles (Madrid).
- MÍNEV, S. (2003). *Las causas de la derrota de la República Española*. Miraguano Ediciones, Madrid, 2003 (Ed. y Trad. Esp. Ángel Encinas Moral).
- MIÑANA B. (1997). *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. A contratiempo*, nº 9., Págs. 7-11.
- MIÑANA B. (1997). *Música de flautas entre los paeces*. Santa Fe de Bogotá: Colcultura. Bogotá (Colombia).
- MITJANA, R. (1918). *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. sucesores de Hernando, Madrid.
- MITJANA, R. (1920). *La Musique en Espagne. Art religieux et art profane*. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, dirigida por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie, Paris, Delegrave, Tomo IV, pág. 1913-2351.
- MONTALVO LÓPEZ F. L. y PÉREZ SANDOVAL J. A. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. [Sic] Editorial, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores SA, Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- MONTERO, F. (1999). “*Restauración y Regencia. La España Canovista (1875 – 1902)*”. Historia de España. Editorial Espasa Calpe S. A. Volumen X. Madrid.

- MORENO NAVARRO, A. y CARBALLIDO GARCÍA, D. (1990). *La Música en la era del Descubrimiento: La escuela sevillana*. Dirección General de Educación Compensatoria y Promoción Educativa. Servicio de Planes y Programas Especiales. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. BYTGRAF, S.A. (Sevilla).
- MUÑOZ CORDERO, L. I. (1995). *Llapanga, la descalza mujer del pueblo*. «Nueva revista colombiana de folklore». Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Junta Nacional de Folklor, Vol. 3 núm. 15. Bogotá, Colombia.
- MUÑOZ LÓPEZ, M. (1984). *La feria de los años 20*. Breve artículo publicado en el Programa Oficial de la Feria. Editado por el Ayuntamiento de Marmolejo.
- MUÑOZ LÓPEZ, M. (1998). *Historia y Costumbres de Marmolejo*. Imprenta Medina Marmolejo (Jaén)
- MUÑOZ SAN ROMÁN, J. (1928). *El Cacharrero de Marmolejo*. Sección: Letras, Artes, Ciencias. Tipos Populares: ABC. Revista Blanco y Negro (Madrid), 20 de mayo, Año 38, Núm. 1931, pág. 34-36.
- MURILLO, L. (1881). *Relación de un soldado*. «Repertorio Colombiano», Bogotá. Colección Misceláneas. T. 1. Número 39, septiembre. Páginas 169 – 174.
- NARANJO MARTÍNEZ, E. (1940). *Puntadas Históricas*. Bogotá, Ed. A.B.C.
- NAVARRO LAMARCA, C. (1913). *Historia del Mundo*. Universidad de Cambridge, Buenos Aires (Argentina).
- NEUMAN, W. L. (2011). *Social science methods: Quantitative and qualitative approaches*.
- NICOTRA, E. (2007). *Introduzione alla Tecnica della Direzione D'Orchestra secondo il Sistema di Ilya Musin*. Edizioni Curci, Milán (Italia)
- NOYA, J. (dir.) (2011). *Música y sociología. Scherzo*. *Revista de Música*, nº 268, pp. 89-101.
- OCAMPO LÓPEZ, J. (1997). *El pueblo boyacense y su folclor*. Talleres gráficos de la Caja Popular Cooperativa Ltda., Lunja, 19 de mayo.
- OCAMPO LÓPEZ, J. (2001). *Mitos y Leyendas de Antioquia La Grande*. Plaza & Janés, Editores Colombia SA, septiembre. Bogotá DC, Colombia.
- OCHOA G., A. M. (1997). *Tradición, género y nación en el Bambuco*. «A contratiempo»
- OLAZÁBAL, de T. (1954). *Acústica Musical y Organología*. Ricordi Americana.
- ORTEGA RICUARTE, J. V., y FERRO A. (1952). *La Gruta Simbólica y Reminiscencia del Ingenio y la Bohemia en Bogotá*. Bogotá: Minerva.

- OSORIO RICAURTE, J. C. (1867). *Diccionario de Música; precedido de la teoría general del arte y especial del piano*. Bogotá: Imprime Gaitán.
- OSORIO RICAURTE, J. C. (1879). *Breves apuntamientos para la historia de la música colombiana*. «Repertorio Colombiano», Bogotá, T. 3. Núm. 15 de septiembre, pág. 161-178.
- OSUNA, M<sup>a</sup>. I. (1983). *La Guitarra en la Historia. Monografías*, Colección dirigida por Rodrigo de Zayas, Editorial Alpuerto, Primera Edición.
- PARDO TOVAR, A. y BERMÚDEZ SILVA J. (1963). *La Guitarra Popular de Chiquinquirá*. Monografías del Centro de Estudios Folclóricos Musicales (“CEDEFIM”), N° 3, Universidad Nacional de Colombia, ed., 1963.
- PAREJA CASTRO, A. (1995). *Cancionero Mayor del Quindío*. Dos tomos. Editado por el Comité Departamental de Cafeteros del Quindío. Imprime FUDEGRAF LTDA. Armenia, Quindío. Colombia.
- PATTON, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. SAGE Publications, inc.
- PAYNE, S. G. (1999). *Historia de España*. Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid.
- PAYNE, S., TUSELL, J., y otros. (1996). *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid.
- PEDRELL F. (1897). *Diccionario técnico de la Música*. Escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento. Edición Facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor.
- PEDRO, D. de (1993). *Manual de Formas Musicales (Curso Analítico)*. Real Musical. Madrid.
- PEDRO, D. de (1996). *Teoría completa de la Música*. Dos Volúmenes. Real Musical. Madrid.
- PEÑA FERNÁNDEZ, J. (1993) *El Arte de un Guitarrero Español*. SOPROARGRA, S.A. Jaén
- PEÑARETE VILLAMIL, F. (1969). *Así fue la Gruta Simbólica*. Bogotá: Hispana.
- PERALES SOLIS, M. (2002). *La villa de Marmolejo en el Reinado de Alfonso XIII: 1900 – 1931*. Imprenta Enrique Reca S. L. Marmolejo (Jaén).
- PERALES SOLIS, M. (2006). *La villa de Marmolejo en el Reinado de Alfonso XIII: 1932 – 1950*. Imprenta Enrique Reca S. L. Marmolejo (Jaén).

- PERDOMO ESCOBAR, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. Plaza y Janés Editores – Colombia Ltda. (Bogotá) Colombia.
- PERDOMO, C. (1978). *Taller de Música*. Primer documento.
- PÉREZ ÁLVAREZ, E. (1966). *Método de Tiple*. Secretaría de Educación y Cultura, Medellín (Colombia).
- PFANDL, L. (1929). *Cultura y Costumbres del Pueblo Español de los Siglos XVI y XVII*. Barcelona, Editorial Araluce.
- PIÑEROS CORPAS, J. (1955). *Música en Colombia*. Álbum de discos con notas explicativas. Ministerio de Relaciones Exteriores, Bogotá (Colombia).
- PIÑEROS CORPAS, J. (1966). *Fotosíntesis Colombiana; el sonido de la patria*. 3 discos de 33 rpm. Mono. Acompañado del folleto Fotosíntesis colombiana; el sonido de la historia de la patria. Bogotá: Voluntad. Ediciones almacén Bambuco.
- PIÑEROS CORPAS, J. (ca. 1962). *Cancionero Noble de Colombia*. 4 discos de 33 rpm. Mono. Fonotón. Acompañado del folleto *Introducción al Cancionero Noble de Colombia; Introduction to the noble song book of Colombia*. Bogotá: Edición especial de Uniandes, autorizada por el Ministerio de Educación Nacional.
- POMBO, R. (1957). *Poesías Completas*. Editorial Aguilar, Madrid (España)
- POMBO, R. (1983). *18 poemas*. Cuadernos de Poesía Colcultura. Compilado por Darío Jaramillo Agudelo (Selección, Nota Introductoria y Cronología). Editado por el Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá (Colombia). Biblioteca Digital Andina.
- PRING, R. (2000). The ‘false dualism’ of educational research. *Journal of Philosophy of Education*, 34(2), 247-260
- RAMOS ALTAMIRA, I. (2017). *Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles. Edición Ampliada*. Editorial Club Universitario, Primera Edición.
- RANDEL, D. M. (1997). *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza Editorial, Madrid.
- RAYNOR, H. (1986). *Una historia social de la música, desde la Edad Media has Beethoven*. Madrid: Siglo XXI.
- RESTREPO DUQUE, H. (1972). *La gran crónica de Julio Flórez*, Bogotá: Colcultura.
- RESTREPO DUQUE, H. (1998). *La música popular en Colombia: Crónica de nueve canciones representativas*. Colección Ediciones Especiales, Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquía. Impreso y hecho en Medellín, Colombia, en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquía.

- RESTREPO ZEA, E. (2010). *El primer catecismo en lengua Mosca. Santafé, 1605*. Revista Colombiana de Educación, N° 59. Segundo Trimestre, Bogotá, Colombia.
- RICO SALAZAR, J. (1988). *Las Canciones más Bellas de Colombia Armonizadas para Tiple y Guitarra (300 canciones)*. Editorial Printer Colombiana Ltda. Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, Bogotá (Colombia). Segunda Edición, noviembre. Staats, Universitäts Linga-Bibliothek der Hansestadt «Carl Von Ossietzky», Hamburg (Alemania)
- RITCHIE, J., y LEWIS, J. (2003). *Qualitative research practice: A guide for social students and researchers*. London: Sage.
- RIVAS HIGUERA, B. (2001). *Organización de la vida musical durante la Segunda República Española, en Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Ed. Begoña Lolo, Madrid.
- RIVERA FERNÁNDEZ, M. L. (2014). *Música, Promoción Personal Y Acción Social Y Comunitaria. Una Aproximación Histórico-Sociológica A La Interacción Entre Música y Sociedad*, Universidad de Valladolid.
- ROCA, D. y MOLINA, E. (2006). *Vademecum Musical*. Instituto de Educación Musical. Madrid.
- RODRÍGUEZ FREILE, J. (1890). *El Carnero*. Editorial Samper Matiz, Bogotá Colombia.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, M. E. (1999). *Notas de programa*. Concierto del Quarteto Colombiano Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, 1 de agosto. Bogotá, Colombia.
- RODRÍGUEZ MORATÓ, A. (1983), *La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber*, en *Papers. Revista de sociología*, nº 29, pp. 9-61.
- RODRÍGUEZ VELÁSQUEZ, G. (2014). *Vida y Obra del Maestro Carlos Vieco Ortiz*. Colección Bicentenario de Antioquia. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín (Colombia).
- RUBIO, S. (1983). *Historia de la Música española. Vol 2*. Desde el “Ars Nova” hasta 1600. Alianza Editorial, Madrid.
- RUDOLF, M. (1995). *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. Schirmer (Wadsworth Group), Belmont, CA (USA).
- SADIE, S. (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Ediciones Akal, Madrid, 2000.



- SAGARDÍA SAGARDÍA, A. (1979). *El compositor aragonés Pascual Marquina*. «Cuadernos de Zaragoza», n. 39, Zaragoza.
- SALAZAR, A. (1940). *Las grandes estructuras de la música*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- SALCEDO SILVA, H. (1981). *Entrevista con Gonzalo Acevedo*. «Crónicas del Cine Colombiano 1897 – 1950» Carlos Valencia Editores.
- SALOMÓ GURI, C. (1999). *Unidades Didácticas para Secundaria III*. Bailes de Salón. Editorial INDE publicaciones, Barcelona, 2ª Edición, Colección Unidades Didácticas de Aplicación. Imprime INO Reproducciones SA, DL: Z-499-99;
- SALZAR, F. (1990). *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Editorial Labor, SA, Calabria.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Instituto de Estudios Giennenses. Colección «Investigación». Diputación de Jaén
- SÁNCHEZ MARÍN, C. y NAVARRO GARCÍA J.L. (1999). *Cantes de Málaga: Verdiales*” en «Flamenco Básico I». Didáctica del Flamenco. Materiales Curriculares para la Didáctica del Flamenco y Música Tradicional de Andalucía. Con la colaboración de Antonio Bonilla Roquero por las transcripciones musicales. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, Sevilla.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, S. A. (2009). *Reflexión Histórica de las Formas de la Escritura Musical del Bambuco, entre el Colonialismo y la República en Colombia*. «Música, Cultura y Pensamiento». Conservatorio del Tolima, Ibagué.
- SANZ DE PEDRE, M. (1958). *La Banda Municipal: su origen, cincuenta años de triunfal labor artístico-cultural*. Prólogo de Francisco Ramos de Castro. Madrid. De la Biblioteca Municipal de Madrid.
- SANZ DE PEDRE, M. (1961). *El Pasodoble Español*. Madrid, Edita: Imp. de José Luis Cosano.
- SANZ DE PEDRE, M. (1981). *La Música en los Toros y la Música de los Toros*. Estudio técnico y biográfico. Imp. Musigaf Arabí. Madrid.
- SCHOLLES, P. A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.
- SCHÖNBERG, A (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, Editorial Labor SA.

- SCHÖNBERG, A. (1967). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical.
- SCHÖNBERG, A. (1992). *Tratado de Armonía*. Real Musical, Madrid.
- SCHULLER, G. (1997). *The complete conductor*. United States of America. Oxford University Press.
- SECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA (1988). *Método Completo de Bandola*. Palacio de la cultura “Rafael Uribe Uribe”: Fomento a Estudiantinas, Medellín, Colombia.
- SEGUÍ, S. (1967). *Teoría Musical en dos volúmenes*. Unión Musical Española, Madrid.
- SESMERO RUÍZ, J. (1998). *En los Barrios de Málaga*. Diario Sur. Prensa Malagueña S.A. (Málaga), Nº 25, pág. 238
- SILBERMANN, A. (1962). *La estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- SIMMEL, G. (2003), *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Buenos Aires, Gorla.
- SMALL, C. (1989). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOPEÑA, F. (1976). *Historia de la Música Española Contemporánea*. RIALP, Barcelona.
- STEFANI, G. (1997). *Comprender la música*. Ed. Paidós, Barcelona (Trad. Esp. Rosa Premat).
- STEVENSON, R. (1964). *La música Colonial en Colombia*. Publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas, núm. 1, Cali (Colombia).
- STORR, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Ed. Paidos, Barcelona.
- SUPICIC, I. (1987), *Music in society: A guide to the sociology of music*, Nueva York, Pendragon Press.
- SWANWICK, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: MEC.
- TAGG, P. (1989). *An anthropology of stereotypes in TV music*”, (pp.19-42). Göteborg: Svensk tidskrift för musikforskning.
- TAMARO, S. (2004). *Donde el corazón te lleve*. Barcelona. Booket.
- THOMPSON J. B. (1998). *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, D. F. Segunda edición.

- THOMPSON, E. P. (1998). *Costumbres en común*. Editorial Crítica, Barcelona.
- TINELL, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March, Madrid.
- TOCH, E. (2004). *La Melodía*. Idea Books, Barcelona.
- TRANCHEFORT, F. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid. Alianza editorial.
- TRAVÉ GONZÁLEZ, G. (2003). *Música y problemas sociales*. «Revista Cuadernos de pedagogía». Nº 328. (pp. 48-50).
- TRIANA, M. (1951). *La civilización Chibcha*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Editorial ABC, Bogotá (Colombia).
- TURINA, J. (1982). *La Música Andaluza*. Ediciones ALFAR. Servicio de Publicaciones del Exco. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla (España)
- VALES VÍA, J. D. (2002). *Biografía Incompleta. Enrique García Asensio*. Valencia. Diputació de València Institució Alfons el Magnànim.
- VALLS GORINA, M. (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente, Madrid.
- VERGARA Y VERGARA, J. M<sup>a</sup>. (1945). *Bailes colombianos*. Citado en Programas de música colombiana. “La voz de Antioquia”, Tipografía Alfa, Medellín (Colombia)
- VIGNERAS, L. A. (1957). *El viaje al Brasil de Alonso Vélez de Mendoza y Luis Guerra* en «Anuario de Estudios Americanos», vol. XIV, Sevilla (España).
- VIGNERAS, L. A. (1970). *The Discovery of South America and the Andalusian Voyages*. London Newberry Library, Universidad de Chicago Press.
- VVAA (1979). *Gran Enciclopedia de Andalucía* (10 volúmenes). Edita Promociones Culturales Andaluzas. Sevilla.
- VVAA (1981). *Atlas Lingüístico Etnográfico de Colombia*. 6 tomos. Imprenta Patriótica, Instituto Caro y Cuervo, Chía (Cundinamarca), Colombia.
- VVAA (1989) “Colección Nuestra Andalucía”, Imprime: Talleres de Ediciones ANEL SA., Albolote, Granada, Editorial Andalucía.
- VVAA (1999). *Personajes de la Historia de España*. 12 volúmenes. Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid
- VVAA (2002B). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Publicaciones del archivo Manuel de Falla, Granada.
- VVAA (2004). *Tendencias Historiográficas Actuales*. Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Unidad Didáctica. UNED. Editorial Universitaria «Ramón Areces»

- VVAA (2005A). *La Enciclopedia del Estudiante. 20. Música*. Santillana, Madrid, 2005.
- VVAA (2005B). *La Guerra Civil Española mes a mes. 1. La República. 1931-1936. Así llegó España a la Guerra Civil*. Unidad Editorial, Madrid.
- VVAA (2005C). *La Guerra Civil Española mes a mes. 2. La Sublevación (Julio 1936)*. Unidad Editorial, Madrid.
- VVAA (2005D). *La Guerra Civil Española mes a mes. 3. Las Brigadas Internacionales entran en combate (octubre 1936)*. Unidad Editorial, Madrid.
- VVAA (2005E). *La Guerra Civil Española mes a mes. 9. La vida sigue tras las trincheras (Enero 1937)*. Unidad Editorial, Madrid, 2005.
- VVAA (2005F). *Brigadistas*. Archivo fotográfico del General Walter. Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- VVAA (2006A). *La memoria del tiempo. 14. El Deporte I*. El País, Madrid.
- VVAA (2006B). *Los Brigadistas de habla inglesa y la Guerra Civil española*. Editorial Ambos Mundos, Salamanca.
- VVAA (2006C). *La memoria del tiempo. 16. Cultura y ocio I*. El País, Madrid.
- VVAA (2007). *Las CCBB: Cultura Imprescindible para la Ciudadanía*. Madrid: Edita Proyecto Atlántida.
- VVAA (2010). *Instrumentos Folclóricos de Colombia*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)
- VVAA (2010). *Manual de Danzas Folclóricas del Departamento del Tolima*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)
- VVAA (2012). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Pacífica de Colombia*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)
- VVAA (2012). *Manual de Danzas Folclóricas de la Zona Andina Colombiana*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)
- VVAA (2013). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)

VVAA (2014). *Andalucía en la Música. Expresión de Comunidad, construcción de Identidad*. Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (Coords.), Edita: Fundación Pública andaluza, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.

VVAA (2015). *Manual de Danzas Folclóricas del Departamento de Antioquia*. Patronato de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas – Junta Nacional del Folclor. Ideas Topográficas. Bogotá (Colombia)

WAGNER, R (1869). *El arte de dirigir la orquesta*. Trad. Julio Gómez. L. Rubio (1925)

WEBER, M. (1922) *Los Fundamentos Racionales y Sociológicos de la Música en Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

ZAMACOIS, J. (1945). *Tratado de Armonía*. 3 volúmenes. Editorial Labor, Barcelona.

ZAMACOIS, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Manuales Musicales. Editorial Labor, Barcelona.

ZAMUDIO, D. (1914). *El folclore musical en Colombia*. Suplemento de la Revista de las Indias N° 14. Mayo-Junio.

ZAPATA OLIVELLA, M. (1961). *Folklor, lenguaje y expresión del pueblo. El Bunde, ¿antecesor de la cumbia?* «El Tiempo, Lecturas Dominicales», 22 de octubre.

ZAPATA OLIVELLA, M. (2011). *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia: Orígenes-Transculturación-Presencia*. Colección Persistente Memoria. Ensayo Histórico- Mítico. Diagramación: Unidad de Artes Gráficas, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, septiembre.

ZAVALA, J. M. (2003). *Los horrores de la guerra civil*. Plaza y Janés, Barcelona.

ZOLBERG, V. L. (2002). *Sociología de las artes*, Madrid, Fundación Autor.

## **Grabaciones**

“*Adiós Evelio Moncada. Hugo y Héctor interpretan a su hermano*”. Fonografías El Quindío – Lotería del Quindío 1001, Colombia. Formato: L. P. Núm. 10001 – A; Signatura: Armenia-Dúo-00047; Armenia-Dúo-00049; Quimbaya-Dúo-00012-A; Sevilla-Dúo-00028.

“*Aquellas Canciones, Vol 1<sup>o</sup>*”. Briceño y Añez. Edición Coleccionista. Grabado en New York el 8 de febrero de 1923 en discos RCA VICTOR. LPC 460 y arreglos de la partitura de Abel M. Loreto.

“*Armenia. Sus Compositores y Sus Cantores del Quindío*”. Producciones Preludio Documental. 11024, Colombia, 1984. Formato: L. P. Signatura: ARMENIA-DÚO-00007; ARMENIA-DÚO-00050; ARMENIA-DÚO-00056; ARMENIA-DÚO-00086; ARMENIA-SOLISTA-00108; QUIMBAYA-DUETO-00016.

“*Bunde Tolimense con Garzón y Collazos*”. *Bunde Tolimense*, Letra de Nicamor Velásquez (*Timelón*) y Música de Alberto Castilla. Sello discográfico: SONOLUX. LP - 12132 Formato: Vinyl, LP, Álbum, Mono. Año: 1955. Créditos: Artwork by – Indulito, Medellín (Antioquia), Colombia.

“*Héctor Moncada Salazar «Moncadita». Homenaje a su vida y obra musical*”. Colmúsica: PET 2279. Formato: CD. Signatura: ARMENIA-SOLISTA-00048. Medellín (Colombia), 2003. Centro de Documentación Musical del Quindío, Armenia (Quindío), Colombia.

“*Lilian. Cantos del nuevo mundo*”. Sello Discográfico: Estudios Jaime Valencia-Discos Fuentes. SONICA PRODUCCIONES, MANIZALES (COLOMBIA) CD. Producido en Bogotá, Colombia. Año: 1999. FUNDACION HIJOS DE LA TIERRA. Música Planetaria. Signatura: ARMENIA-SOLISTA-00039. Centro de Documentación Musical del Quindío, Armenia.

“*Quindío en Concierto*”, CD de la Banda de Música Departamental del Quindío, Director Musical Edgar Gallego, sello discográfico GOBERNACION DEL QUINDIO – RIVERA RECORDS, Armenia, Quindío, Colombia.

### ***Documentos difundidos en internet:***

<http://filosofia.idoneos.com/index.php/Fenomenolog%C3%ADa>.

[http://intelart.blogspot.com/2005\\_03\\_01\\_archive.html](http://intelart.blogspot.com/2005_03_01_archive.html).

<http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>.

<http://orfeoed.com/claves/claves11.asp>).

<http://www.casamuseojulioflorez.org/poema.php?id=14&a=view>.

<http://www.casamuseojulioflorez.org/poema.php?id=67>.

[http://www.catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/fernandez\\_d\\_le/indice.html](http://www.catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/indice.html)

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/02472710870147942976613/210080\\_0021.pdf?portal=0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/02472710870147942976613/210080_0021.pdf?portal=0).

[http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=10104&cat=musica](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10104&cat=musica).

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=965>.

<http://www.e-torredebabel.com/historia-de-la-filosofia/filosofiacontemporanea/sartre/sartre-fenomenologia.htm>

<http://www.orfeoed.com/guia/guia03.asp>.

<http://www.rae.es/rae.html>.

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005500004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005500004&script=sci_arttext)

[www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica\\_2209\\_4\\_5124\\_0\\_2\\_in.html](http://www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html)

<http://www.mundopoesia.com/foros/temas/pasodoble-de-espana.313451>

<http://folklorecientificodominicano.blogspot.com.es/2015/04/antropologia-cultural-y-folklorologia.html>