

**“PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN  
FORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO”**

**OSCAR DAVID RÍOS ZULUAGA  
JUAN CARLOS TOVAR RIVERA  
LUIS CARLOS CEBALLOS LOPÉZ**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE MÚSICA  
PEREIRA  
2008**

**“PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN  
FORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO”**

**OSCAR DAVID RÍOS ZULUAGA  
JUAN CARLOS TOVAR RIVERA  
LUIS CARLOS CEBALLOS LOPÉZ**

**Trabajo Presentado Como  
Requisito Para Optar al Título de  
Licenciado en Música**

**Director:**

**BENJAMIN CARDONA OSUNA**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE MÚSICA**

**PEREIRA**

**2008**

**Nota de Aceptación**

---

---

---

---

**Presidente del Jurado**

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
<b>1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....</b>	<b>6</b>
<b>2. JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>3. OBJETIVOS.....</b>	<b>8</b>
3.1. OBJETIVO GENERAL.....	8
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	8
<b>4. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>9</b>
4.1. Formatos Instrumentales de la Música Andina Colombiana.....	9
4.1.1. La Guitarra.....	10
4.1.2. El Tiple.....	11
4.1.3. La Bandola.....	13
4.1.4. Trío Típico.....	15
4.1.5. La Estudiantina.....	17
4.1.6. Cuarteto Típico.....	19
4.2. Música de Cámara Colombiana.....	21
4.2.1. Música De Cámara.....	22
4.2.2. El Cuarteto Típico y El Cuarteto Clásico.....	25
4.3. Historia de los Festivales de Música Andina Colombiana.....	30
4.3.1. Festival Nacional de Música Andina Colombiana Mono Núñez.....	32
4.3.1.1. El Festival de la Plaza.....	33
4.3.1.2. Los Conciertos Dialogados.....	33
4.3.1.3. Encuentro de Expresiones Autóctonas.....	34
4.3.1.4. Requisitos de los Aspirantes al Concurso.....	34
4.3.1.5. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8.....	35
4.3.1.5.1 Audición Regional.....	35
4.3.1.5.2. Audición privada.....	35
4.3.1.5.3. Rondas Eliminatorias.....	35

	<b>Pág.</b>
4.3.1.5.4. Evento principal (primera eliminatoria).....	36
4.3.1.5.5. Festival de la Plaza.....	36
4.3.1.5.6. Conclusiones.....	36
4.3.2. Festival Hatoviejo Cotrafa de Música Andina y Llanera Colombiana	
En Bello, Antioquia.....	37
4.3.2.1. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8.....	38
4.3.2.1.1. Inscripción al Festival.....	39
4.3.2.1.2. Dificultades.....	39
4.3.3. XV Festival Nacional de Música Andina y Campesina Colombiana “Colono de oro”.....	39
4.3.3.1. Historia.....	40
4.3.3.2. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8.....	41
4.3.3.2.1. Inscripción al Evento.....	41
4.3.4. I Encuentro Universitario de Música de Cuerdas Universidad del Quindío.....	42
4.3.4.1. Auditorio Universidad del Quindío.....	43
4.3.4.2. Auditorio Universidad Gran Colombia.....	43
<b>5. DISEÑO METODOLÓGICO.....</b>	<b>44</b>
5.1. Instrumentos de Recolección de la Información.....	44
5.1.1. Diario de Campo.....	45
5.1.2. Transcripciones.....	47
5.1.3. Análisis Musical.....	48
5.1.3.1. Análisis Rítmico.....	50
5.1.3.2. Análisis Melódico.....	51
5.1.3.4. Análisis Armónico.....	52
5.1.3.4. Análisis Interpretativo.....	52
5.1.3.4.1. Matices.....	53
5.1.3.4.2. Articulaciones.....	55
5.1.3.4.3. Dinámicas.....	56
5.1.3.4.4. Efectos.....	57
<b>6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>61</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>69</b>

## 1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Las **áreas de profundización**<sup>1</sup> que ofrece el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira brindan formación en distintos aspectos musicales y pedagógicos que permiten al estudiante adquirir y desarrollar competencias específicas, las cuales, le permiten desenvolverse a nivel profesional en determinados campos musicales. Tal es el caso del área de cuerdas típicas, en la que se implementa el tiple, la guitarra y la bandola como instrumentos base de la organología típica de la región andina colombiana.

Estos procesos de formación, tanto a nivel individual como grupal, buscan contribuir al **desarrollo cultural de la región**<sup>2</sup> a través de las diferentes actividades que desde allí se generan. Sin embargo, los productos resultantes de estos procesos, representados en pequeñas agrupaciones musicales tanto vocales como instrumentales, en las cuales se reflejan los aportes creativos de los estudiantes, no logran trascender de tal manera que logren cumplir con el objetivo antes planteado, puesto que, sucumben en el ejercicio académico y no consiguen proyectarse fuera de las aulas de clase para transmitir sus propuestas a la comunidad.

---

<sup>1</sup> El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira ofrece, dentro su propuesta curricular, las siguientes áreas de profundización: Práctica de Conjunto Banda, Práctica de Conjunto Cuerdas Sinfónicas, Práctica de Conjunto Cuerdas Típicas y Práctica de Conjunto Canto-Coro.

<sup>2</sup> Este aspecto se sustenta en la misión que plantea el programa de Licenciatura en Música y los Objetivos PEI de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira.

## 2. JUSTIFICACIÓN

El formato de cuarteto típico colombiano es, junto al formato de trío típico colombiano, la célula base a través de la cual se ha desarrollado gran parte de la música andina colombiana apoyándose en una base organológica que ha proporcionado una identidad propia gracias a su riqueza tímbrica y colorística que le brinda un sonido característico. Teniendo en cuenta esto, el área de cuerdas típicas ha basado sus procesos formativos en el estudio y exploración de estos instrumentos, buscando promover los valores folclóricos de la región.

A partir de allí se tiene que los ensambles y todo el proceso de formación de esta área gira alrededor del formato de cuarteto típico (dos bandolas, tiple y guitarra). Partiendo de esto, el área brinda la posibilidad de indagar a nivel de ejecución técnica e interpretativa dichos instrumentos y de la misma manera el estudio las formas y estructuras musicales propias de la región andina colombiana.

Todos estos aspectos ya mencionados estimulan la creación de variadas propuestas que incentiven la labor de formación para toda la comunidad por medio de propuestas de diferente índole, no sólo a nivel académico, sino también, a nivel cultural, buscado sembrar valores patrióticos hacia las manifestaciones propias de la región.

La presente propuesta se hace pertinente en miras a promover el trabajo que se viene realizando no sólo en el área de Cuerdas Típicas sino en la Escuela de Música a nivel general. Para este caso específico, a través de la recopilación del trabajo investigativo que ha realizado la agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8, se busca rescatar los aportes creativos que esta agrupación ha realizado a lo largo de dos años de trabajo al interior del área de cuerdas típicas, logrando, con esta propuesta, representar a la Universidad Tecnológica de Pereira en diferentes eventos a nivel regional y nacional.

### **3. OBJETIVOS.**

#### **3.1. OBJETIVO GENERAL.**

Demostrar y validar el aporte creativo en la propuesta interpretativa del Cuarteto Típico Instrumental 6x8 al repertorio musical instrumental de la región andina colombiana a través de las experiencias adquiridas en el área de Cuerdas Típicas del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

#### **3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.**

- Seleccionar y analizar el repertorio para la conformación de la agrupación.
- Realizar el montaje y ensamble de las obras seleccionadas.
- Expresar el desarrollo creativo de la agrupación cuarteto típico instrumental 6x8 a través de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión e internet) y la participación en los diferentes festivales y concursos a nivel regional y nacional de música andina colombiana que se realizan en el país.



## **4. MARCO TEÓRICO**

### **4.1. Formatos Instrumentales de la Música Andina Colombiana.**

La cordillera de los Andes recorre a Colombia de sur a norte, atravesando la zona central del país. Valles, altiplanos, altas montañas, cuencas de grandes ríos constituyen geográficamente esta región, que se caracteriza por la diversidad de climas, hecho que determina un sinnúmero de posibilidades para el sector agrícola y para el desarrollo económico en diversos campos.

Hablar de Los Andes colombianos significa, entonces, hablar de mestizaje y diversidad geográfica, étnica y cultural. Pueblos indígenas milenarios se funden, desde hace más de quinientos años, con europeos y africanos, para construir una nueva cultura, que hoy nos diferencia e identifica como pueblo y como nación.

En este contexto surge lo que hoy conocemos como música andina colombiana. Dicha música, que nació en los campos esparcidos sobre las cordilleras y que sirvió de entretenimiento y medio de expresión para las labores y el transcurrir cotidiano de la vida en el campo, ha sufrido una serie de mutaciones que la ha llevado de su origen rural a ocupar y compartir escenario con las llamadas músicas cultas y agrupaciones de cámara, esto como resultado del sometimiento de estas músicas a la constante investigación por parte de académicos que fueron aportando los elementos que la convertirían mas tarde en una música netamente urbana con un lenguaje y una expresión propios de su nuevo contexto.

Las agrupaciones instrumentales de la región andina colombiana comenzaron a gestarse en la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición de los instrumentos que serian hasta ahora los protagonistas de nuestra música de la cordillera; estos son: tiple, guitarra y bandola. A partir de estos tres elementos surgió una serie de agrupaciones en las que la interacción con otras músicas e instrumentos ha hecho

que nuestra música y sus agrupaciones tengan gran gama de posibilidades tímbricas y armónicas. Los formatos principales, y a los cuales tenemos que referirnos cuando a música andina colombiana se refiere, son tres: el trío típico, el cuarteto, y la estudiantina o pequeña orquesta de plectros. Todos aportan una característica especial en su interpretación, y no se podría hablar de una superioridad de uno con respecto del otro; por el contrario, cada uno puede lograr un nivel de excelencia en la interpretación si se enfoca ha destacar sus fortalezas.

Antes de abordar cada uno de los formatos, es adecuado introducir los instrumentos que la conforman y de qué modo se encontraron para dar vida a nuestros aires tradicionales.

#### **4.1.1. La Guitarra.**

De origen arábigo-asiático y nombre greco-romano, la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas del Asia Menor, donde se transformó el antiguo laúd. Afirman investigadores contemporáneos que hacia el año 1000 a.C. ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual. Pocos datos y múltiples transformaciones dificultan rastrear con precisión el proceso por el cual llegó a ser el instrumento que conocemos hoy.

Probablemente, la guitarra de cuatro órdenes fue llevada por los árabes a España hacia el siglo X y se dispersó por Europa a finales del siglo XIV; allí adquirió popularidad por ser su técnica más fácil que la del laúd y por ser portátil. Lo mismo sucedió con la guitarra de cinco órdenes dobles, común durante los siglos XVII y XVIII, y con la guitarra de seis órdenes simples, que fue acogida rápidamente, también en el siglo XVIII, porque permitía, igualmente, una técnica mucho más sencilla.

Tal vez ningún otro instrumento haya sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en el Nuevo Mundo como la guitarra. Comunidades aborígenes, afro descendiente, mestizo, rural y urbano, así como personas letradas e iletradas de la más diversa índole y condición han hecho de ella oportunidad de comunicación y vehículo de cultura.

La guitarra acústica ha cambiado poco desde el siglo XVI; no obstante, de ella se derivan numerosos instrumentos populares o folclóricos, hoy característicos de América Latina y el Caribe. En los Andes colombianos prevalece la afinación en Do, la forma más universal, aunque existen diversas maneras de afinarla, determinadas por las formas y variables que presenta cada instrumento, según las regiones y culturas donde se encuentre. Compositores e intérpretes como Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Héctor González, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño y Elkin Pérez, entre otros, han producido y siguen creando repertorio para guitarra solista, inspirados en músicas de raíz nacional, obras de gran belleza y de dimensión contemporánea.

#### **4.1.2. El Tiple**

Mientras se desarrollaba la polifonía, desde el siglo XII y hasta el siglo XVI, se utilizó la palabra triple para designar una tercera voz de registro agudo, ya fuera esta humana o instrumental. En castellano, la referencia literaria más antigua se encuentra en algunos de los poemas de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458). En *Triunphete de amor* dice (197, p.166). (Citado por: Puerta, 1998:55): “*de melodiosas aves/ oí sonas muy suaves/ triples, contra tenores*”.

Se atribuye a la dinámica del habla popular la pérdida de la letra r, puesto que ya para mediados del siglo XVI era corriente el uso del término tiple. Estos antecedentes explican por qué, durante el siglo XVIII, como lo afirma el cordofonista e investigador colombiano Manuel Bernal, los instrumentos de registro agudo, derivados de la guitarra, pasan de ser llamados discante a ser llamados tiple. (Puerta, David. Citado por Bernal, 2000:56). Este instrumento, hoy emblema nacional, se transforma a partir de la guitarra renacentista. Las primeras referencias ciertas de su existencia en Colombia datan de 1791. Posee mástil con trastes, tapa y aros en forma de ocho, caja de fondo plano y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre, tradicionalmente pulsadas con los dedos. Según datos publicados por la Orquesta de Cuerdas Nogal (1995), el tiple se desarrolla en Colombia durante el siglo XIX. De tener cuatro cuerdas, pasa a ocho cuerdas hacia 1880 y luego a doce, a partir de 1890.

Actualmente, el instrumento posee doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes triples, de acero las tres primeras y afinadas al unísono. Los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada, dispuesta entre otras dos cuerdas también de acero, y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales. Aquí radica lo más valioso y original del instrumento. Su respuesta tímbrica es riquísima y desborda la escritura convencional. No obstante, amerita señalar una limitación real que le es propia: la restricción que presenta en el ámbito de los sonidos graves.

El tiple es un instrumento transpositor, cuya afinación más común solía ser en Si bemol. Desde la década de los ochenta es objeto frecuente de exploración por parte de instrumentistas y constructores. Actualmente se fabrican triples afinados en Do, con lo que se busca obtener un sonido más brillante y facilitar su ejecución en altura real. Así, el instrumento acompañante, de uso estrictamente popular generalmente tañido, rasgueado o golpeado sobre la tapa, ofrece hoy nuevos

timbres y posibilidades técnicas de interpretación, que le ha permitido convertirse en instrumento solista durante la segunda mitad del siglo XX.

Siempre han sido escasos los solistas de tiple. No obstante, nombres como los de Gonzalo Hernández, Francisco Pacho Benavides, José Luis Martínez, Gustavo Adolfo Rengifo, David Puerta y Luis Enrique Parra, entre otros, se destacan en el panorama nacional. Las grabaciones por ellos realizadas, hoy hacen parte del patrimonio cultural colombiano.

#### **4.1.3. La Bandola**

Puede definirse la bandola, instrumento popular de los Andes colombianos, como un cordófono híbrido que evoluciona a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI. Pertenece a la familia de los laúdes de mástil o cuello largo, con trastes y cuerdas de acero en órdenes dobles y triples, pulsadas con plectro, tapa en forma de pera como las mandoras y laúdes, caracterizadas por su caja con aros y tapa posterior plana o ligeramente abovedada (Bernal, 2000: 38). Con frecuencia se ha confundido el tiple con la bandola, y a esta última con la bandurria o laúd español. Aclara el mencionado investigador: *“considero que la bandola andina colombiana procede directamente de dos líneas instrumentales que en realidad son una sola: la de la guitarra”*.

1. Por un lado viene de la bandurria española, instrumento del que conserva sus características de construcción (*guitarra-vandola*), su denominación y funciones instrumentales (que la relacionan con las mandoras y mandolinas), y sus relaciones de afinación (intervalos de cuarta justa entre los diferentes órdenes). Por otro lado proviene de las guitarras soprano (discantes) con forma de ocho, de las que hay referencias bibliográficas, registro fotográfico y ejemplares que datan del siglo XIX en Colombia con el nombre de bandola (Bernal, 2000: 54). El

investigador advierte, además, contradicciones respecto a la terminología empleada. Para el siglo XIX, en Colombia el instrumento tenía 4 órdenes dobles. Hacia 1860, se presume que el poeta, músico e ingeniero Diego Fallón introdujo un quinto orden en la región de los bajos. Luego, en 1898, Pedro Morales Pino, músico vallecaucano, le adicionó un sexto orden, además de disponer los primeros cuatro órdenes triples, para un total de 16 cuerdas.

La bandola, por sus características de instrumento soprano, usualmente tiene a cargo las melodías y aparece acompañada por el tiple o la guitarra. Por tradición se afinaba en Si bemol como instrumento transpositor, un tono abajo de la guitarra. A partir de 1960 algunos músicos prefieren afinarla un tono arriba de lo acostumbrado, hecho que modifica sensiblemente la región de los sonidos graves. Además, se construyen instrumentos de 12 cuerdas.

Entre quienes han llegado a ser virtuosos de este instrumento se destacan los maestros Jesús Zapata, Fernando León y Diego Estrada. Actualmente se forman en el país generaciones jóvenes con claros talentos, como Fabián Forero, Manuel Bernal, Jairo Rincón y Javier Andrés Mesa, entre otros.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, puede deducirse que al igual que la música, los instrumentos musicales de la región andina colombiana son el resultado de la mezcla y adaptación de la tradición europea con las expresiones gestadas en el nuevo continente, dando como resultado una cultura mestiza que se apropia del sentir nativo con el saber europeo expresados a través de nuestras cuerdas típicas colombianas.

#### **4.1.4. Trío Típico.**

El trío típico tiene sus orígenes hacia la segunda mitad del siglo XIX, pasillos, bambucos, danzas y marchas componían el repertorio con el cual amenizaban las tertulias en ciudades y veredas sobre la cordillera, es llamado trío típico para diferenciarlo de las demás agrupaciones conformada por tres instrumentos.

Cuando se habla de trío típico se refiere a el conjunto musical conformado por tiple guitarra y bandola. El papel de cada instrumento dentro del trío típico estuvo muy definido en sus inicios, la bandola llevaba la melodía, mientras que el tiple y la guitarra mantenían el papel de acompañantes, el tiple “surrungueaba” los ritmos, a su vez, la guitarra con sus bordones le daba peso al acompañamiento.

En el desarrollo posterior del trío instrumental andino van a ser clave músicos que merecen especial atención: Héctor, Gonzalo y Francisco Pacho Hernández, los ya casi legendarios Hermanos Hernández. Nacidos en el departamento de Caldas, en los años veinte formaron un trío de excepcional calidad artística (guitarra, bandola y tiple, respectivamente). Estos músicos aportaron técnicas novedosas e integraron su repertorio con obras nacionales y extranjeras, además de exaltar y desarrollar maneras expresivas propias de la tradición musical regional. Bandola, tiple y guitarra van ganando autonomía. La tradición, la creatividad y una voluntad de renovación abren otros espacios al típico trío de cuerdas pulsadas de los Andes colombianos. Así, se va construyendo ese eslabón vital entre la cultura popular y la académica, cuyo fruto maduro se concreta en el formato contemporáneo del trío instrumental andino de Colombia, para el que comienzan a escribir destacados compositores y arreglistas.

El siglo XX ve surgir agrupaciones destacadas de esta índole, entre las cuales sobresalen, además del Trío de los Hermanos Hernández, el Trío Morales Pino; posteriormente, el Trío Instrumental Colombiano, actor de primera importancia

para el desarrollo de la música de cámara de raíz nacional; el Trío Joyel, el Trío Luis A. Calvo y el Trío Instrumental Ancestro. Los tres cordófonos andinos van ganando nuevos espacios.

Hacia 1964, el maestro Jesús Zapata Builes (1916) integrante del grupo de investigación Valores Musicales Regionales, en un acto visionario y creativo, se propone hacer del tradicional conjunto típico una verdadera agrupación musical de cámara. Así, la tradición popular y su erudición musical lo conducen a una síntesis afortunada de conciencia artística y cultural, que se concreta en 1979 a través de la constitución del Trío Instrumental Colombiano.

Quizás el aspecto más relevante de tal transformación se refiere al papel que se asigna al tiple: sin perder el surrungueo tradicional, este instrumento conduce primeras voces, hace unísonos con la bandola, dialoga con la guitarra, en síntesis adquiere un significado pleno.

También hay un hecho innovador en la propuesta del maestro Zapata respecto del manejo del trío de cuerdas andinas colombianas: aprovecha los recursos del grupo en la interpretación de obras del repertorio universal. La tradición popular y la erudición dialogan en igualdad de condiciones; así, en este trabajo, el legado musical de Occidente se funde de manera original con timbres amasados en América Latina, para convertirse en expresión propia de nuestro pueblo.

Por su novedosa concepción, el Trío Instrumental Colombiano se transformó en agrupación de cámara de primera importancia en el contexto de las cuerdas típicas andinas. Bandola, tiple y guitarra adoptan un papel protagónico a través de propuestas contrapuntísticas, exploración de nuevas posibilidades sonoras, de fraseo y articulación, refinada concepción armónica, cuidadosa instrumentación y adaptaciones musicales enmarcadas dentro de un respeto profundo por la originalidad de las obras y sus autores. Así, el Trío se ha convertido, a lo largo de



su historia, en modelo, en referencia obligada en el campo de los cordófonos andinos, tanto para intérpretes, como para quienes estudian, crean y divulgan la música nacional.

Cabe resaltar un hecho paralelo, que va a contribuir grandemente a la expansión del trío andino. Por la misma época (años sesentas), y de igual manera, talentosos lutieres nacionales como Ignacio Castillón en Medellín, Carlos Norato en el Valle del Cauca, Tobías Bastidas en Armenia, Pablo Hernán Rueda y Alberto Paredes en Bogotá, entre otros, se comprometen en un permanente esfuerzo de superación y perfeccionamiento de las técnicas de construcción de bandolas,

#### **4.1.5. La Estudiantina.**

Si bien es cierto que el trío típico es la célula madre de las agrupaciones de música andina colombiana, es preciso decir que el formato que llevó por primera vez la música andina colombiana de la calle a los salones y que además traspasó las fronteras de nuestro país, fue la estudiantina, encarnada en la agrupación "Lira Colombiana" y una persona: Pedro Morales Pino (1863-1910) compositor, arreglista, bandolista y guitarrista nacido en Cartago, su obra cristalizó la esencia de los aires andinos de pasillo, bambuco y danza, no sólo mediante buenas e inspiradas melodías, sino con el acertado discernimiento de su teoría musical inherente. Esto le permitió escribir correctamente sus ritmos y realzarlos en arreglos, tarea que habían eludido sus antecesores. Mejoró la práctica interpretativa de la música popular, llevándola a una "orquesta típica" creada para su ejecución y a su vez trajo la música europea al conjunto típico.

Este gesto, que aún hoy en día se repite con ansias por la validación universal de un lenguaje particular, tuvo en Morales Pino el mejor exponente en el momento histórico preciso, cuando la resolución de la cuestión del nacionalismo musical se hacía impostergable.

Mucho de lo que se hace hoy en día en Colombia en tríos, cuartetos y estudiantinas debe remitirse al legado de Morales Pino, no sólo por haber sido el pionero de esta expresión a nivel profesional, sino el epígono insuperable con el cual todavía se compite en romántica imitación.

La conformación básica de la estudiantina está compuesta por bandolas, tiple, guitarras, y contrabajo, generalmente las bandolas están organizadas en primera, segunda y tercera voz, el tiple y las guitarras suelen estar distribuidas en primera y segunda voz, este formato se remonta a los tiempos de Pedro Morales, quien vio en las bandolas un instrumento más fácil de adquirir que los violines y con mayor capacidad de ensamble con los demás instrumentos en comparación a las trompetas, que eran otra opción para desempeñar el papel melódico dentro del formato.

Las estudiantinas se destacan por poseer una gran capacidad sonora y armónica, y representan para la música andina colombiana lo que la orquesta de cuerdas sinfónicas para la música clásica.

El repertorio disponible para este formato no solo es de música andina, de hecho en los inicios de este tipo de agrupación era muy común en sus recitales alternar obras universales con los aires populares.

Desde que se formó la Lira Colombiana a finales del siglo XIX son muchas las composiciones y agrupaciones que siguieron nutriendo nuestra música de la cordillera. Nombres como la Lira Antioqueña, Ritornelo y Nogal Orquesta, dan fe de la labor que los formatos de estudiantina y orquesta de plectros han hecho por nuestra música típica, labor que va más allá de difundir los aires andinos para convertirse en toda una escuela que ha brindado al país los mejores intérpretes en instrumentos como el tiple y la bandola.

En la actualidad las estudiantinas han ampliado su formato instrumental dando cabida a otros instrumentos como flautas, violines y xilófonos, aportando una sonoridad más universal y unos arreglos con mayor capacidad timbrica.

#### **4.1.6. Cuarteto Típico.**

En la primera mitad del siglo XX el número de músicos populares que accedían a la práctica de la música escrita fue en crecimiento. Esto dio lugar a composiciones de un carácter más académico y puesto que el enfoque de la enseñanza musical en esos tiempos estaba filtrado desde los conceptos estéticos técnicos teóricos y prácticos de la escuela europea, se fue desarrollando el formato de cuarteto típico, el cual, con dos bandolas, un tiple y una guitarra emulaban los cuartetos de cuerda europeos, creando un equilibrio entre las capacidades sonoras y armónicas de la estudiantina y el protagonismo y virtuosismo del trío típico; el fruto artístico de estos ensambles puede verse en producciones discográficas de grupos como el Cuarteto Colombiano, el cual con arreglos coherentes y sin ánimo de exhibicionismo muestran una interpretación acertada de un repertorio exquisito.

Los arreglos para cuarteto típico en un principio eran muy similares a los arreglos para trío, solo que la melodía estaba armonizada a dos voces que seguían líneas paralelas; luego se fue profundizando en las composiciones y arreglos para este formato dando paso a obras ricas en contrapunto y armonía entre la agrupación, dando una profundidad mayor y una complejidad orquestal.

En la década de 1990 el compositor Héctor Fabio Torres conformaría un cuarteto típico con el ánimo de desplegar sus ideas y abstracciones de la música andina colombiana. El resultado se llamó Ensamble, esta agrupación formada en la

academia musical de Comfenalco Quindío, se caracterizo por su gran virtuosismo y la fuerza de sus interpretaciones.

Para Ensemble, Héctor Fabio Torres desarrolló una serie de composiciones que explora las sonoridades contrastantes y una gran riqueza rítmica, además, el hecho de que estas obras fueran originalmente concebidas para cuarteto y no hayan sido resultado de una adaptación, nos muestra a plenitud el alto grado orquestal que pueden demostrar este tipo de formatos.

Quizás el punto cúlpe en su exploración de este formato fue la obra Concierto para Cuarteto Típico y orquesta de cuerdas, donde el logro de compenetración entre tiple, guitarra y bandolas con una orquesta de cuerdas, ponen esta obra como un gran referente de la transformación de las músicas tradicionales en hermosas piezas de música de cámara.

En la actualidad existe una serie de formatos con los que se interpretan la música de los andes colombianos, todo obedece a la búsqueda de nuevas timbricas y el interés de intérpretes de otras escuelas por ejecutar las músicas tradicionales. El tiple y la bandola se han compenetrado con instrumentos como el piano y bajo eléctrico, y el jazz y demás músicas urbanas están tan presentes dentro de la música tradicional hoy mas que nunca.

Sin embargo, es innegable decir que cuando se habla de música andina colombiana, es imposible no pensar en tríos, cuartetos y estudiantinas, los formatos que nacieron con y para nuestra música andina colombiana, ya sea en los campos o veredas acompañando el vivir de la gente o en el ambiente académico de la música de cámara.

## **4.2. Música de Cámara Colombiana.**

Como es sabido por quienes han estado inmersos en el mundo de la música andina colombiana, los formatos instrumentales que exponen sus diferentes aires, en un principio estuvieron sujetos a un reducido número de integrantes que la caracterizaron como música íntima por así decirlo, es decir, reservada para pequeñas salas en las que se reunían simpatizantes de este género musical.

Este hecho es algo que poco ha cambiado en el presente, a pesar de que la música andina colombiana ahora se proyecta hacia mayores públicos, los formatos instrumentales, que se pueden apreciar en los diferentes escenarios en ésta se expone, siguen manteniéndose invariables frente al número de los intérpretes que los conforman. Como puede observarse al analizar la historia de los concursos y festivales nacionales de música andina colombiana, las agrupaciones participantes mantienen formaciones instrumentales que pueden ser perfectamente clasificadas dentro de la denominada música de cámara, de la misma manera, y corroborando lo ya expresado, coincide perfectamente el sentido y el carácter de la música que transmiten.

En este sentido es importante evidenciar como los lineamientos planteados por la llamada música de cámara se aplican a los formatos instrumentales de cuerda tradicionales de la región andina colombiana tales como, la estudiantina, el trío y el cuarteto típico. Es importante tener en cuenta la inclusión de instrumentos pertenecientes a otras culturas y de carácter universal en las actuales formaciones instrumentales que interpretan música andina colombiana, sin embargo, deber aclararse que no son del directo interés del presente trabajo, puesto que, como ya se ha mencionado anteriormente, su interés principal se ha centrado en el formato de cuarteto típico colombiano, además el tratamiento de dicho tema merecería la realización de una investigación independiente debido a todos los fenómenos que

se encuentran alrededor de la inclusión de estos instrumentos foráneos en la música andina colombiana.

#### **4.2.1. Música De Cámara**

Es importante empezar por describir lo que actualmente se conoce con el concepto de música de cámara, entonces, se encuentra que el término, de manera general, designa a un tipo de música académica en la que convergen pocos intérpretes. En este último aspecto no hay un consenso general que determine el número máximo de intérpretes que deben integrar una agrupación de cámara, mas se sabe que a partir de dos integrantes se puede conformar una agrupación de cámara.

Otra característica importante de la música de cámara radica en el tipo de escenario en la que se expone. Antiguamente se reservaba para las salas de los palacios en las que se reunía personas de la alta sociedad para presenciar la interpretación de una agrupación musical, sin embargo, actualmente la música de cámara puede presenciarse en lugares más grandes, como auditorios y pequeños teatros y está dispuesta para todo tipo de público; esto teniendo en cuenta, además, el avance tecnológico que se ha dado en la amplificación del sonido.

A nivel interpretativo, se presenta características importantes. Estas son, en primer lugar, permite que cada uno de los intérpretes desempeñe un papel de solista sin que ello implique un protagonismo dentro de la agrupación, es decir que cada uno de los intérpretes tiene a su cargo un papel de suma importancia para el ensamble general de la agrupación y no está apoyado por otros músicos; en segundo lugar, las agrupaciones de cámara no cuentan con un director oficial, por lo cual, la coordinación de su ensamble se da de una manera grupal, los diferentes

integrantes mantiene contacto visual para comunicarse y así dar las diferentes indicaciones a que haya lugar.

A pesar de que en la música de cámara no se estipulan formatos instrumentales determinados, Los más reconocidos debido a su popularidad son los duetos conformados por un piano y un instrumento melódico, por ejemplo, el violín, la viola, el violonchelo, la flauta traversa, clarinete, entre otros; también el dueto conformado por dos instrumentos, sean ambos iguales o no; en el caso de los tríos puede mencionarse el trío de cañas conformado por oboe, clarinete y fagot; estos entre muchos otros formatos pueden encontrarse en la música de cámara, sin embargo, debe hacerse especial mención del quinteto clásico conformado por piano, dos violines, viola y violonchelo y el cuarteto clásico, en el cual, a diferencia del anterior, se excluye el piano.

Éste ultimo formato mencionado tiene una especial relevancia para el presente trabajo, puesto que, en él se encuentran diferentes aspectos que se relacionan con el cuarteto típico instrumental, dando pie a formular el supuesto de que el cuarteto tradicional andino colombiano, conformado por dos bandolas, tiple y guitarra, debe constituirse en un imperativo al interior de la música andina colombiana, así como lo es el cuarteto clásico de la música de cámara.

Retomando el tema de los formatos instrumentales en la música de cámara, es importante empezar a evidenciar las relaciones claras que se encuentran entre estos y los formatos instrumentales tradicionales de la música tradicional andina colombiana. Debe empezarse por dar mención de los referidos formatos instrumentales de la música andina colombiana, los cuales se describirán en detalle más adelante; en primer lugar encontramos el formato de trío típico colombiano, conformado por bandola, tiple y guitarra; en segundo lugar el ya mencionado cuarteto típico y en ultimo lugar el estudiantina.

En estos tres formatos encontramos las características ya mencionadas de la música de cámara. El número de integrantes que componen estas formaciones esta comprendido entre tres y doce integrante aproximadamente, la estudiantina posee el mayor número de integrantes; por otro lado los escenarios en los que habitualmente se presentan agrupaciones de este tipo comprenden pequeños teatros y auditorios, presentándose la excepción en el caso de eventos organizados para nutridos públicos como ocurre en algunos concursos y festivales nacionales; finalmente otra característica que coincide es la no presencia de un director al frente de la agrupación, lo cual, en algunos casos presenta excepciones de acuerdo con el número de integrantes.

Con base en los aspectos ya mencionados puede plantearse la música andina colombiana como “música colombiana de cámara”, puesto que, como se ha expuesto, conserva importantes características que la identifican con lo que en el ámbito académico se conoce como música de cámara.

La música andina colombiana, a diferencia de las músicas de las costas (Atlántica y Pacífica) y de la música llanera, presenta la característica fundamental de permitir una atmósfera de intimidad, en parte gracias a la instrumentación utilizada, hecho que no se da en las instrumentaciones de las costas y de la música llanera, puesto que, en el primer caso, la instrumentación tradicional se compone principalmente de tambores, los cuales, se caracterizan por ser instrumentos de ruda interpretación, y en el segundo caso, el semblante que caracteriza su interpretación, busca imprimir la fortaleza que caracteriza su cultura.

De acuerdo con el objetivo principal de este documento es importante ahora, con base en lo ya planteado, puntualizar en lo que concierne al formato de cuarteto típico instrumental y así sustentar la formación instrumental de la agrupación “*Cuarteto Típico Instrumental 6x8*” la cual, sustenta su aporte creativo a la música andina colombiana.



#### **4.2.2. El Cuarteto Típico y El Cuarteto Clásico.**

El cuarteto típico es una formación instrumental constituida por dos bandolas, un tiple y una guitarra; como puede comprenderse, su constitución se basa en instrumentos de cuerda típicos de la región andina colombiana de allí que se plantee como “cuarteto típico”, de otro lado, la ausencia de una voz humana lo distingue como instrumental. A partir de este formato se da un particular ensamble que posee propiedades orquestales muy singulares que le generan una identidad propia con base a una sonoridad rica tímbricamente.

El fenómeno propiamente musical, es decir, el que se genera a partir de la apreciación estética del ser humano, o en otras palabras, el generado por instrumentos musicales y la voz humana, desde la perspectiva occidental, se compone por tres ingredientes fundamentales que dan como resultado un espectro sonoro determinado. El primero de ellos lo constituye la melodía, la cual, se presenta como la parte principal y cabeza de una determinada obra musical, con este elemento puede identificarse cierto tema particular que compone una obra y en algunos casos la obra completa.

En el caso particular de la música popular o folclórica, la melodía se constituye como elemento fundamental para su identidad cultural, puesto que, ésta tiene una influencia directa sobre el oído del individuo, a tal punto que, para él, el elemento armónico y rítmico no tienen sentido en la ausencia de tal elemento, claro está, presentándose excepciones, como lo es, por ejemplo, el caso de la música de las regiones costeras, en la que se presenta un esencial protagonismo del elemento rítmico.

Para el caso del cuarteto típico instrumental, este elemento, hablando de manera generalizada, está a cargo de las bandolas, puesto que se caracteriza por interpretar las melodías en los diferentes aires tradicionales de la región andina

colombiana, ahora bien, cabe aclarar que, gracias al trabajo de maestros como **Luis Fernando León Rengifo, y Fabián Forero Valderrama, entre otros**<sup>3</sup>, éste instrumento ha logrado trascender desarrollando y depurando aspectos técnicos que han enriquecido su interpretación hasta el punto de constituirse como un instrumento melódico-armónico.

El segundo de los ingredientes está representado por el bloque armónico que brinda una base inicial para el desarrollo de la melodía. Sobre éste se expone el tema principal por lo que se mantiene en un segundo plano respecto de la voz principal. En el caso de la música popular o folclórica el bloque armónico juega un papel importante al exponer el esquema rítmico que identifica el aire que se esté interpretando. Para la música andina colombiana y particularmente para el formato de cuarteto típico el bloque armónico esta a cargo del tiple, el cual, expone los enlaces armónicos de una obra, conservando el esquema rítmico del aire que corresponda.

El tercero y último ingrediente está representado por el bajo que, de acuerdo con el tipo de música, es llevado por los instrumentos de registro grave, y en algunos casos simplemente hace referencia a los motivos graves que se expongan en determinada obra. Su función principal es darle contundencia al bloque armónico, es decir, reforzar los enlaces armónicos con motivos graves que, de la misma manera que el bloque armónico, guardan una relación directa con el aire que se este interpretando, por lo que igualmente se identifica con un esquema rítmico particular.

En lo que concierne al formato instrumental del cuarteto típico, el bajo que sostiene la base armónica y la melodía recae sobre la guitarra, la cual presenta el

---

<sup>3</sup> Posada Estrada, Germán Albeiro. “**La Bandola Andina Colombiana, Exploración de Recursos y Posibilidades Técnicas e Interpretativas, Aplicados en 10 Obras Musicales**”. Tesis de grado. Universidad Tecnológica de Pereira. 2006.

registro más grave de los tres instrumentos que lo conforman. De esta manera se constituye el formato de cuarteto típico instrumental colombiano, manteniendo características que le brindan una identidad a nivel folclórico al presentar elementos con un trasfondo cultural importante representados en los instrumentos y en los aires característicos en su interpretación; de la misma manera el cuarteto típico ha evolucionado para incursionar en la interpretación de otros aires diferentes a los tradicionales de la región andina colombiana, tornándose como un formato versátil y apropiado no solo para la música folclórica, sino también, para la música universal, hecho que se manifestó desde sus orígenes.

Desde este último planteamiento es importante resaltar que, si bien el cuarteto típico se relaciona directamente con los aires nacionales, desde sus orígenes se ha permitido interpretar diferentes estilos que enriquecieron su repertorio. Desde la conformación de la primera “**Lira Colombiana**”<sup>4</sup> y su particular formación instrumental que ya insinuaba la del cuarteto típico instrumental, la música erudita ya formaba parte del repertorio de agrupaciones en las que se incluían el tiple y la bandola.

Aún actualmente el cuarteto típico, y podría afirmarse con mayor aceptación, se mantiene como un formato multifacético y versátil, que se abre a diferentes expresiones culturales a fin de experimentar nuevas sonoridades y conceptos que le garanticen su trascendencia al constituirse en un formato de talla universal.

Debería, entonces, solidificarse el hecho de que el cuarteto típico ha trascendido el ámbito de la música folclórica para insertarse en un campo de acción mucho más amplio que da cabida a las innovaciones que los intérpretes introducen en sus prácticas diarias, tal como lo fue el caso del Cuarteto Típico Instrumental 6x8,

---

<sup>4</sup> Marulanda Morales, Octavio. Gonzales Arévalo, Gladys. **Pedro Morales Pino: La Gloria Recobrada**. Volumen IV. Colección Nuestra Música. Fundación Promúsica Nacional de Ginebra (Funmúsica). Ginebra – Valle. 1994.

el cual, inserta en su interpretación elementos traídos de la experiencia musical gestada a nivel individual, a través de la participación en proyectos musicales de diferente índole, de esta manera no solo se abre la posibilidad de dinamizar dicho formato instrumental, sino también, garantizar su trascendencia en el tiempo, transformándose para saldar las necesidades de las nuevas generaciones de intérpretes ávidos de encontrar nuevas fórmulas sonoras.

En este sentido es prioritario consolidar el término “Cuarteto Típico” como una completa propuesta musical que brinda amplias posibilidades interpretativas, sin dejar de lado sus bases folclóricas. Para explicar el anterior planteamiento debe traerse a colación el término cuarteto clásico a fin de que, a través de un método analógico, se exponga los alcances de este término y, como se mencionaba en un principio, instaurarlo como un imperativo al interior de la música andina colombiana y de la misma manera en las escuelas musicales de nivel académico.

Es bien sabido que el cuarteto clásico se ha instaurado como icono de la música de cámara. Su formación instrumental permite no solo recrear el repertorio creado originalmente para él, sino también el de las orquestas de cuerda. De igual manera, su popularidad incentiva la creación de arreglos de obras no solo del ámbito erudito, sino también de otros estilos, incluyendo los folclóricos; de la misma manera su popularidad institucionalizó el nombre de cuarteto clásico, designado exclusivamente al formato instrumental conformado por dos violines, viola y violonchelo.

Además se constituye como el formato camerístico más habitual y reconocido en las salas de música erudita, sin embargo, actualmente es común encontrarlo en diferentes tipos de escenarios e interpretando gran variedad de estilos musicales. De la misma manera el cuarteto típico se perfila como un formato relevante en los escenarios musicales a nivel nacional, exponiendo estilos musicales autóctonos y universales.

Así mismo la estructura instrumental se asemeja a la que presenta el cuarteto típico. Desde un punto de vista muy general, el cuarteto clásico se compone de dos instrumentos melódicos representados en los violines, un instrumento que, de acuerdo con lo planteado en un momento anterior, corresponde al bloque armónico, para el caso la viola y el violonchelo al cual le corresponde el desarrollo de los bajos. En forma similar el cuarteto típico presenta una formación instrumental en la que se pueden observar dos instrumentos melódicos, en este caso las bandolas, el tiple que expone el bloque armónico y la guitarra que brinda el apoyo armónico.

Desde luego, se encuentran diferencias significativas entre estos dos formatos, particularmente en el caso de los instrumentos que, en ambos casos, corresponden al bloque armónico y al bajo. Esto se refiere al hecho de que el tiple y la guitarra frente a la viola y el violonchelo presentan mayores posibilidades armónicas, es decir que, por sus características, permiten ejecutar acordes complejos a diferencia de los instrumentos de cuerda frotada en los que, por sus características y de acuerdo a la destreza del ejecutante, solo pueden ejecutarse, en algunos casos, acordes básicos e intervalos armónicos.

Como se puede observar, se encuentran diferentes cualidades semejantes entre estos dos formatos instrumentales. Sin embargo, es altamente pretencioso poner el cuarteto típico al nivel de cuarteto clásico, puesto que este último se sustenta en hechos históricos de dimensiones universales, entre tanto el cuarteto típico aparece como una formación relativamente joven e inmersa, aún, en un ámbito folclórico.

A pesar de ello no está de más dejar a consideración de las autoridades intelectuales de la música nacional, el hecho de que el cuarteto típico se ha convertido en símbolo representativo del instrumental musical de la región andina

colombiana y como tal, debe dársele la importancia que merece. En este sentido, también es trascendental el hecho de que, en vista a la aparición de los énfasis en cuerdas típicas en diferentes instituciones académicas de formación musical, el cuarteto típico se traduce en una plataforma para el desarrollo de procesos formativos en esta área específica, constituyéndose en un aspecto básico para los contenidos curriculares de dichos énfasis.

### **4.3. Historia de los Festivales de Música Andina Colombiana**

La mayor influencia que recibió **la música colombiana**<sup>5</sup> del siglo XIX provino de la corriente del romanticismo, esto dio el color y sabor a la música popular colombiana. Sin embargo muchos aires europeos llegaron, pero tuvieron que someterse al lenguaje autóctono y renovador de los instrumentos del país perdiendo los dejos, adornos y fraseos del ambiente cortesano, para adquirir acento criollo.

La música andina colombiana comenzó a relegarse a las reuniones familiares o de amigos, donde al son de tiple, bandola y guitarra se cantaban esas bellas canciones de Obdulio y Julián, del Dueto de Antaño de Villamil y de José A. morales.

Pero algo pasó en diferentes lugares del país y gracias a diversos personajes en cada región, comenzaron a nacer los festivales de música andina colombiana. En un principio, era más por las ganas de unos seguidores de escuchar a sus grupos favoritos. A partir de los ochenta comienzan a sobresalir personajes que, después de 20 años, son los nuevos clásicos de la música andina colombiana, a quienes se les rinde homenaje y de quienes se canta su repertorio.

---

<sup>5</sup> Gaceta Ginebrina-filosofía socio-económica aplicada/junio de 2007/año1/#007/pág. 2 Nuestro municipio

La historia no se detiene y tal vez esa memoria cultural, esas ganas de los jóvenes músicos por explorar sus raíces sin dejar de lado sus influencias contemporáneas, ha llevado a que se de algo interesante que apenas despierta con el nombre de música fusión que significa mezclar el sonido, sin que ninguno pierda la identidad. Posteriormente algunos concursantes y estudiantes de música experimentaron propuestas en torno al bambuco, al pasillo y a los demás géneros musicales colombianos. Lo de moda en los últimos años ha sido la fusión, unir lo de aquí con lo de allá: el jazz con el bambuco, la música llanera con la del pacífico, el Rock con la raspa; toda esa mezcla es el resultado de las posibilidades sonoras del mundo actual.

Los festivales de música andina colombiana se desarrollan en escenarios como: Ginebra, Yumbo y Sevilla en el Valle del Cauca, Santa Fe de Antioquia, Bello y Envigado en el departamento de Antioquia, Aguadas (Caldas), Armenia (Quindío), Pereira (Risaralda) y tantos más sitios donde hay encuentros, concursos y festivales. Es una música que invita a la paz y al amor; estimula la convivencia y el amor a Colombia, con mensajes como “Colombia en Paz”, “Hay que sacar el Diablo”, “Soy Colombiano”, “Volvé Maestro”.

Puede afirmarse que la música andina colombiana es una música de ámbito cerrado; que le pertenece a un público reducido que vibra durante los concursos con cada interpretación; que goza adquiriendo las producciones que cada grupo musical lanza al mercado de manera Independiente, con escasos recursos y que tiene en los nuevos compositores su tabla de salvación de la nostalgia y la reminiscencia.

#### **4.3.1. Festival Nacional de Música Andina Colombiana Mono Núñez<sup>6</sup>**

En el año 1.975 un grupo de personas del municipio de Ginebra, Valle del Cauca, entre ellas las religiosas Sor Virginia Lahidalga, Sor Aura María Chávez y el Señor Luis Mario Medina, decidieron hacer un Concurso de Música Andina Colombiana, ellos la llamaban Música Vernácula (serenata organizada); pensaron en grande y escogieron como Jurados a José A. Morales, Graciela Arango de Tobón, Arturo de la Rosa y Helena Benítez de Zapata.

Ante el éxito del primer Concurso y la buena acogida popular, los gestores y algunos habitantes de Ginebra, Buga y Cali decidieron crear la Fundación Promúsica Nacional (Funmúsica), con el ánimo de manejar el Concurso y, según dicen los estatutos, “Preservar, fomentar y difundir la Música Andina Colombiana”, abriendo nuevos espacios, como el Festival de la Plaza, el encuentro de expresiones autóctonas, los conciertos dialogados y las exposiciones de instrumentos musicales, convirtiéndose en cita obligada de músicos, compositores, autores y aficionados en general a la música andina colombiana. Igualmente se decidió darle al concurso el nombre de “Mono Núñez” en honor de Benigno Núñez Moya, músico, gran intérprete de la Bandola y compositor oriundo de Ginebra.

El Concurso Mono Núñez se ha constituido en plataforma de lanzamiento de nuestros artistas y el solo hecho de clasificar para Ginebra es parte importante de su carta de presentación.

Dado el gran éxito del festival, no era de extrañarse que muchos de los participantes decidieran, a su vez, crear en sus regiones otros concursos, encuentros o festivales que se desarrollan con éxito hoy en día. Algunos de ellos solicitaron y recibieron para su iniciación la asesoría y el apoyo de Funmúsica.

---

<sup>6</sup> Información suministrada del [www.funmusica.org](http://www.funmusica.org) y bases del concurso del 33 festival mono núñez de música andina colombiana del año 2007



Todas estas realidades han sido estimuladas por el primero de todos los concursos de música andina en Colombia: “El Mono Núñez”, que además de tener la **ficha técnica del ministerio de cultura**<sup>7</sup>, recibió el más importante reconocimiento a nivel nacional otorgado por el Senado de la República, con el aval de la Presidencia de la República, al declararlo en el 2003 como Patrimonio cultural de la nación.

#### **4.3.1.1. El Festival de la Plaza**

Es un escenario al aire libre, en el parque de la población, usando como tarima originalmente el atrio de la iglesia parroquial, hasta llegar en la actualidad a una inmensa tarima donde se realizan tres grandiosos conciertos de aproximadamente diez horas de duración, viernes, sábado y domingo de festival.

El festival de la plaza, es el evento no competitivo de la Música Andina Colombiana más importante que se realiza en el país. Es una fiesta popular, en la que se mezclan los habitantes de Ginebra con los visitantes, turistas y amantes de la música provenientes de las distintas regiones de Colombia, cada vez en mayor proporción, de otros países. En los contornos del escenario se dan cita algunos constructores de instrumentos, artesanos, teatreros, pintores y demás artistas populares.

#### **4.3.1.2. Los Conciertos Dialogados**

Con el fin de establecer una comunicación directa entre el público y los artistas, se crearon, desde hace algunos años, los “Conciertos Dialogados”, en pequeños escenarios, sin amplificación, donde los asistentes pueden interactuar con los

---

<sup>7</sup> Ficha técnica del ministerio de cultura: información de presupuesto y todo lo relacionado con el festival.

concursantes estableciéndose una unión entre seres que en los grandes escenarios siempre se encuentran distantes. Estos se realizan en la escuela del municipio.

#### **4.3.1.3. Encuentro de Expresiones Autóctonas**

Ante la fuerte presencia de la academia en el concurso, fue necesario crear un espacio donde los artistas empíricos y tradicionales pudieran hacer presencia. Allí tienen cabida los grupos de campesinos, afro-descendientes e indígenas que interpretan música aprendida de generación en generación y transmitida de padres a hijos.

#### **4.3.1.4. Requisitos de los Aspirantes al Concurso.**

En cada una de las sedes regionales los aspirantes presentan su propuesta musical en la fecha y el sitio previamente anunciados ante un jurado de alto nivel. Dicho jurado envía a Ginebra las grabaciones en video y audio de las presentaciones, junto con sus comentarios sobre cada una de las personas o grupos participantes y sus respectivas hojas de vida. Una vez reunido todo este material en Ginebra un "Comité de Selección" del orden nacional analiza la totalidad de los trabajos presentados para escoger un total de catorce participantes en la modalidad vocal y catorce en la modalidad instrumental.

En cada una de las dos modalidades puede tratarse de solistas, duetos, tríos o grupos mayores. Son entonces veintiocho los participantes en Ginebra que habrán de competir por los dos grandes premios que otorga el Festival: "Gran Mono Núñez Vocal" y "Gran Mono Núñez Instrumental". Los artistas se presentan en tres noches eliminatorias, jueves, viernes y sábado, y una gran final el domingo.

#### **4.3.1.5. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8**

##### **4.3.1.5.1 Audición Regional.**

El 22 de abril del 2007 se realizó la audición regional para el 33° Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez” realizado en Pereira Risaralda en el Colegio Gimnasio Pereira, El encargado regional de esta audición fue César Augusto Mejía (segunda voz del dueto Mejía y Valencia de la ciudad de Pereira).

##### **4.3.1.5.2. Audición privada**

El viernes 9 de junio del 2007 se desarrollo la primera audición privada de la tarde, en el colegio del municipio de ginebra. El Cuarteto Típico Instrumental “6x8” se presento ante el jurado de calificación del concurso conformado por Mauricio Ortiz, Paul Dury, Giovanna Andrea Chamorro Ramírez, Germán Darío Pérez y Eduardo Arias. Las obras ejecutadas en la audición fueron: Paz y yo (pasillo) escogida por el cuarteto y Fantasía en 6/8 (bambuco) escogida por el jurado calificador la cual recibió aportes técnicos e interpretativos del jurado Germán Darío Pérez.

##### **4.3.1.5.3. Rondas Eliminatorias**

La participación del Cuarteto Típico Instrumental “6x8” fue satisfactoria y enriquecedora tanto en el aspecto musical como grupal. De acuerdo con la reacción del público asistente al evento, la propuesta de la agrupación fue recibida con gran aceptación y muy buenos comentarios tanto de los asistentes al concurso. A nivel del Festival, la agrupación alcanzó a superar solo las eliminatorias iniciales.

#### **4.3.1.5.4. Evento principal (primera eliminatoria)**

El viernes 9 de junio del 2007 el Cuarteto Típico Instrumental “6x8 se presento en las horas de la noche, en la segunda parte de la apertura del evento en el coliseo Gerardo Arellano Becerra. El repertorio para esa noche fue tierra colombiana (pasillo), Bambuquísimo (bambuco) y Suite modal (I, II y V movimientos) con buenos comentarios de los participantes del concurso.

#### **4.3.1.5.5. Festival de la Plaza**

El sábado 9 de junio el Cuarteto Típico Instrumental “6x8 interpreto en la plaza pública de Ginebra, un repertorio de tres obras que consistían en Los Doce (bambuco) Eco (bambuco) y Vino Tinto (pasillo) con gran aceptación del publico asistente a pesar de las dificultades técnicas.

#### **4.3.1.5.6. Conclusiones**

El reconocimiento del trabajo del Cuarteto Típico Instrumental 6x8, a nivel nacional, recibió buenos comentarios por parte de los participantes del concurso.

#### **4.3.2. Festival Hatoviejo Cotrafa de Música Andina y Llanera Colombiana En Bello, Antioquia<sup>8</sup>**

A finales de los años cuarenta, Fabricato decidió vincularse con la música andina y llanera colombiana. Producto de ello fue este festival. Posteriormente, como empresa patrocinadora, se vinculó a la radio.

Estas actividades culturales se promovían desde la corporación Fabricato para el desarrollo social. En 1957, los trabajadores de la textilera comenzaron a hacer su “natillera”, lo cual, se constituyó como fondo de ahorro entre compañeros de trabajo que generalmente distribuye sus utilidades a fin de año. Así nació, con el Tiempo, la cooperativa de trabajadores de Fabricato, cotrafa.

En la concha acústica “Cerro del Ángel” del municipio de Bello, Cotrafa Cooperativa Financiera y Cotrafa Social realizan, desde hace 22 años, el Festival Hato viejo cotrafa.

El festival reúne intérpretes de música andina y llanera; en modalidades vocal, instrumental y obra inédita en ambas modalidades. Las inscripciones para participar en el Festival se realizan durante el mes de mayo y junio. Es un certamen gratuito para los asistentes y concursantes. Este trabajo de integración y fomento a nuestros valores musicales, es concertado con el Ministerio de la Cultura y pertenece a la Red Nacional de Festivales de Música Tradicional.

En 1987 por primera vez se realizó el Festival Hatoviejo - Cotrafa, con el objetivo de integrar, en un mismo escenario, a las mejores figuras y los nuevos valores de la música Andina Colombiana, con el propósito, además, de grabar con los ganadores del certamen un disco para obsequiar durante el fin de año a sus asociados,

---

<sup>8</sup> [www.cotrafa.com](http://www.cotrafa.com), bases del concurso XXI festival hatoviejo cotrafa y la ficha técnica del ministerio de cultura del festival hatoviejo

ahorradores, proveedores y amigos, y remplazar el que tradicionalmente se compraba en las casa disqueras antes de la creación del festival.

En su inicio, el certamen tenía un carácter regional y se realizaba en el auditorio de la Cooperativa, al que asistía un grupo de simpatizantes y mecenas de la Música Andina Colombiana. A partir del año 1994, se inicia la transmisión en vivo y en directo por televisión regional y nacional.

Hoy, el Festival es un certamen que hace parte del Balance Social de la Cooperativa. Se realiza sin costo alguno para el público asistente y los participantes y se constituye en el máximo aporte y reconocimiento nacional de Cotrafa para la comunidad. A partir del año 1997 el festival es concertado con el ministerio de la cultura.

Cada año, durante tres días consecutivos, el Festival es noticia nacional por el impulso dado a la cultura y a la música y por la labor de proyección comunitaria, social y de aproximación pedagógica que Cotrafa realiza con los mejores artistas del país.

#### **4.3.2.1. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8**

La participación de la agrupación 6x8 trascendió hasta la primera eliminatoria, sin embargo, es importante resaltar la aceptación del público a la interpretación realizada en el evento. Cabe mencionar que a pesar de algunas dificultades técnicas que ocurrieron en el evento se cumplió con el objetivo propuesto. Con esto se logra cierto reconocimiento que valida el trabajo musical del Cuarteto.

El cuarteto 6x8 se presento en la segunda jornada eliminatoria el viernes 13 de julio con un repertorio de Eco (bambuco) y cosa de niños (pasillo) siendo el único representante del departamento del Risaralda

#### **4.3.2.1.1. Inscripción al Festival.**

De acuerdo a los requerimientos de la organización Cotrafa, fue necesario realizar el demo clasificatorio, en que se grabaron los bambucos Eco, los Doce y Rumichaca y los pasillos Cosa de Niños y Tierra Colombiana, sin olvidar los dos primeros movimientos de la Suite Modal de Héctor Fabio Torres Cardona. Esta grabación se llevo a cabo en las instalaciones de la Universidad Tecnológica de Pereira con equipos de un compañero de la licenciatura en música. Los recursos para su realización fueron conseguidos a través de actividades culturales.

#### **4.3.2.1.2. Dificultades**

La desafinación de los instrumentos a causa del cambio de temperatura en bello, Antioquia fue unos de los inconvenientes más significativos para la puesta en escena del Cuarteto Típico Instrumental 6x8.

#### **4.3.3. XV Festival Nacional de Música Andina y Campesina Colombiana “Colono de oro”**

Considerado uno de los eventos más importantes y de mayor proyección por parte de la comunidad caquetena. Es su vitrina musical ante el país. Permite mostrar su multiculturalidad, producto de los procesos de colonización por pobladores de todas las regiones colombianas.

El Colono de Oro, que se celebra cada diciembre, ofrece a los artistas una oportunidad para la creación en su modalidad de composición, enriqueciendo de paso el pentagrama colombiano. Es también un espacio de proyección para los noveles

cantautores, quienes al compartir con intérpretes de reconocida trayectoria en talleres pedagógicos, van enriqueciendo sus conocimientos y actitud frente a la música regional. Los campesinos han logrado, gracias al Festival, que su música ocupe un lugar importante en la identidad musical colombiana.

#### **4.3.3.1. Historia**

El proceso de colonización y desplazamiento forzado por las comunidades del interior del país en la época de la violencia generaron en el Caquetá, un asentamiento marcado especialmente por inmigrantes de los departamentos del Tolima y Huila, quienes trajeron consigo ilusiones, costumbres, manifestaciones lúdicas y culturales propias de sus regiones.

Con el paso del tiempo fueron creando en el Caquetá nuevos modelos y patrones de cultura que a través del tiempo se insertaron en un nuevo contexto y espacios socio-culturales propios del Departamento.

El Festival Nacional El Colono de Oro, nació en 1985 como Festival de Música Surcolombiano, por iniciativa de ilustres personalidades y otros gestores culturales de la época, como un homenaje a los colonos que forjaron el desarrollo de esta región.

Inicialmente este evento se realizaría cada año en una de las tres sedes concertadas con las Instituciones Culturales de la región surcolombiana, las cuales se ubican en Florencia-Caquetá, Mocoa-Putumayo y Leticia-Amazonas; finalmente debido a problemas económicos de las instituciones del Putumayo y Amazonas, la sede quedó permanentemente en Florencia y desde ese mismo año (1985) se ha realizado 16 versiones del Festival Departamental y 13 versiones Nacionales, con algunas interrupciones a causa de situaciones económicas y sociales de la región.



Para la selección de los participantes, se realiza una convocatoria nacional con la publicación de afiches, volantes, plegables, bases del concurso, publicidad radial, de televisión y virtual.

La preselección nacional se realiza a través de grabaciones y un evento de preselección departamental con un especial en Florencia a donde llegan los artistas seleccionados por los municipios. Durante los días del evento Nacional, se realizan audiciones privadas, asesorías a los grupos por parte del jurado, ensayos de solistas, montaje de canciones por parte del grupo acompañante y los intérpretes designados para defender las canciones inéditas, grabación de las audiciones para la publicación del CD, ensayos de sonido, presentaciones de grupos invitados y participantes en las comunas.

El evento en general se realiza en la tarima central, recintos cerrados y parques. Todos los eventos cuentan con transmisión por radio y televisión local. Las categorías de este festival se dividen en categoría instrumental, solista, grupo, conjunto, vocal, solista vocal, música campesina y composición campesina.

#### **4.3.3.2. Participación de la Agrupación Cuarteto Típico Instrumental 6x8**

##### **4.3.3.2.1. Inscripción al Evento.**

La preselección nacional de los intérpretes vocales e instrumentales es a través de grabaciones de audio. Para la versión XV del festival, dicha grabación fue realizada con la colaboración del Licenciado en Música Carlos Villada. Las obras interpretadas fueron la Suite Modal: Héctor Fabio Torres, Vino Tinto: Fulgencio García (pasillo), Los Doce: Álvaro Romero (los doce) Patas d hilo: Carlos Vieco (pasillo).

Para la versión XVI se hizo una selección de temas previamente grabados para mandarlos al festival. Esta grabación se conformó por los bambucos Eco, los Doce y Rumichaca y los pasillos Cosa de niños, Tierra Colombiana y los dos movimientos de la suite modal de Héctor Fabio Torres Cardona

El envío de la grabación no es garantía de la participación en el concurso, solo después de que el jurado haya escuchado y seleccionado los mejores audios, se les comunica a los seleccionados de su participación.

Es importante mencionar que el Cuarteto Típico Instrumental 6x8 fue finalista en la versión XV, con muy buenos comentarios de sus participantes y jurados de calificación. Para la versión XVI la agrupación obtuvo el segundo lugar en la modalidad grupo instrumental.

El evento, en sus versiones XV y XVI, ha sido uno de los más importantes en la trayectoria del cuarteto, puesto que, fue el primer concurso nacional al que participó (versión XV) y en la que obtuvo su primera premiación (versión XVI).

#### **4.3.4. I Encuentro Universitario de Música de Cuerdas Universidad del Quindío**

La participación en este evento surge como una invitación por parte de Bienestar Universitario de la Universidad del Quindío, al primer Encuentro Nacional Universitario de Música de Cuerdas. En él participaron agrupaciones como el grupo de Cuerdas de la Universidad del Quindío, dueto instrumental de guitarra y el grupo Arts Nova. Este evento se constituyó como un espacio importante para difundir y promover la propuesta musical del Cuarteto Típico Instrumental “6x8”.

A demás de esto, la categoría de encuentro que se le da al evento, permite compartir experiencias con las demás agrupaciones musicales y, en general, con todos los

participantes al evento. Para ello, se realizaron talleres en los que no solo participaron los músicos, sino también, artistas en general.

#### **4.3.4.1. Auditorio Universidad del Quindío**

Esta presentación se desarrollo en el auditorio de la universidad, un espacio muy enriquecedor y adecuado con gran asistencia de público de las diferentes facultades de la universidad. Tuvo una duración aproximada de 40 minutos donde se interpretó un repertorio del cuarteto 6x8 conformado de la siguiente manera: los Doce (bambuco) Tierra Colombiana (pasillo) Rumichaca (bambuco) Vino Tinto (pasillo) Paz y Yo (pasillo) y la Suite Modal.

#### **4.3.4.2. Auditorio Universidad Gran Colombia**

La universidad es de ámbito privado, por lo que la audición fue en un espacio muy confortable con buena amplificación. Su duración fue de 20 minutos y el repertorio interpretado fue: Rumichaca (bambuco) los Doce (bambuco) y la Suite Modal, con la posterior presentación del Grupo de Cuerdas de la Universidad del Quindío.

## 5. DISEÑO METODOLÓGICO

El trabajo del *Cuarteto Típico Instrumental "6x8"*, desarrollado desde el **área de Cuerdas Típicas**<sup>9</sup> y sobre el cual se basa el presente proyecto, ha fundamentado la formación musical de sus integrantes al permitirles indagar y generar diferentes propuestas interpretativas en base a algunos de los aires tradicionales de la Región Andina Colombiana. Los resultados de estos trabajos han sido registrados (a través de audios y videos) en destacadas participaciones de la agrupación en importantes escenarios del país, en la grabación de demos y programas de televisión y en las constantes sesiones de ensayo que han quedado plasmadas en el proyecto *Propuesta Interpretativa de la Música Andina Colombiana en Formato de Cuarteto Típico Colombiano*.

A través de la metodología que propone la investigación longitudinal se pretendió medir el alcance logrado por el proceso creativo de la agrupación antes mencionada a lo largo de tres años de trabajo. Para esto se tomó como base el concepto de **panel tradicional**<sup>10</sup> por medio del cual, se midieron los alcances de la propuesta creativa y sus aportes al repertorio musical instrumental de la región andina colombiana.

### 5.1. Instrumentos de Recolección de la Información.

Con el fin de llevar a cabo lo mencionado anteriormente se han realizado diferentes esfuerzos para desarrollar los documentos que conservan dicho trabajo.

---

<sup>9</sup> Área perteneciente al programa académico de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira.

<sup>10</sup> **THOMAS C. KINNEAR Y JAMES R. TAYLOR.** Investigación De Mercados Un Enfoque Aplicado. MC GRAW HILL. 4ª ED.

Para tal fin se ha planteado un **diario de campo** en el que se registraron detalladamente las actividades realizadas por la agrupación, desde las presentaciones en eventos nacionales hasta los ensayos cotidianos. Con el mismo fin se realizaron las **transcripciones** de algunas de las obras que conformaron el repertorio de la agrupación en el periodo de estudio determinado para el presente proyecto (2006 y 2007), esto en base a los registros de audio y de video realizados previamente; en estas se presenta un hecho relevante, el cual, consiste en el registro, sobre las respectivas transcripciones, de gran parte de las propuestas interpretativas presentadas por la agrupación, de la misma manera, los **análisis** realizados para cada una de las obras transcritas, describen los elementos que conformaron dichas propuestas.

La manera en que se desarrollaron éstos aspectos, el diario de campo, las transcripciones y sus respectivos análisis, se describe a continuación de acuerdo a su orden de realización. Allí se explican y argumentan los formatos implementados para cada uno de estos puntos.

#### **5.1.1. Diario de Campo<sup>11</sup>.**

La realización del diario de campo se basó en los lineamientos de un estudio longitudinal en el que se mantuvo un seguimiento al proceso de formación y evolución del Cuarteto Típico Instrumental “6x8” en el periodo comprendido entre el año 2006 y 2007. Con base en esto se construyó un formato, el cual se describe más adelante, en el que se exponen detalladamente las actividades realizadas por la agrupación en el periodo mencionado de acuerdo a su orden cronológico; de esta manera se logró describir algunos aspectos de la metodología de trabajo de

---

<sup>11</sup> Las tablas que detallan el diario de campo se encuentran dentro de los anexos.

la agrupación, los que se constituye en un aporte importante para otras agrupaciones de mismo tipo.

La recopilación de las experiencias y en general del trabajo del Cuarteto Típico Instrumental "6x8" se sustentaron en los registros de video, los cuales indicaban las respectivas fechas; de igual manera en los documentos tales como programas de mano y certificaciones que acompañaban los eventos, los cuales, se pueden apreciar en los anexos del presente trabajo.

A partir de la exploración y análisis de éstos recursos se registraron las actividades previas a cada uno de estos eventos, para lo cual se contó con los relatos de los integrantes de la agrupación, quienes, siendo actores directos de este proceso, permitieron dar una descripción precisa de estas actividades de preparación.

La información recogida en el diario de campo se muestra en una serie de tablas divididas por eventos. Se presenta, entonces, un encabezado, el cual esta integrado a su respectiva tabla; desde éste se derivan tres casillas en las que se describen las actividades realizadas para la preparación al evento y finalmente el evento en cuestión. Las tablas se componen de la siguiente manera:

- **Encabezado.** Esta casilla se presenta el nombre del evento que se esta describiendo.
- **Fecha.** En esta casilla se muestra la fecha de las actividades realizadas. En algunos casos una actividad puede presentar varias fechas.
- **Actividad.** Realiza una descripción general de la actividad o actividades realizadas por la agrupación.

- **Observaciones.** Esta casilla tiene el fin de describir hechos particulares ocurridos en determinada actividad. De la misma manera, realizar las aclaraciones que sean necesarias.

Al final de cada una de las tablas se presenta una descripción detallada de las actividades realizadas y del evento allí consignado.

### 5.1.2. Transcripciones.

Las transcripciones expuestas en este trabajo fueron realizadas en base a los registros audiovisuales realizados por el Cuarteto Típico Instrumental “6x8” en sus presentaciones en diferentes escenarios del país y de los demos grabados para los diferentes festivales de música colombiana. Es importante mencionar que los autores del presente trabajo, como integrantes de la señalada agrupación, realizaron sus aportes personales en las transcripciones en vista de lograr la mayor fidelidad de éstas a su producción artística.

La plataforma implementada para la realización de las transcripciones es el software musical **Finale 2006**<sup>12</sup>. Estas se presentan en un score compuesto por cuatro sistemas correspondientes a Bandola I, Bandola II, Típle y Guitarra. El formato general de cada partitura presenta los siguientes datos: título y ritmo o aire (parte central), compositor y arreglista (parte derecha). Adicionalmente se presenta datos más detallados sobre los respectivos análisis.

---

<sup>12</sup> Software desarrollado por MakeMusic Inc. 2005.

### **5.1.3. Análisis Musical.**

Con el fin de presentar detalladamente cada uno de los aportes hechos por el Cuarteto Típico Instrumental “6x8”, la estructura de los análisis musicales se ha dividido en cuatro partes, las cuales, hacen referencia a un componente musical específico. De esta forma se logra evidenciar detalles importantes sobre las secciones que conforman cada una de las obras y, al mismo tiempo, interrelacionar los hechos que se presentan a nivel rítmico, melódico, armónico e interpretativo, como resultado del aporte realizado por la agrupación.

El análisis realizado se presenta en forma lineal en cada una de las partes que lo constituyen, es decir, de acuerdo al desarrollo de cada obra, de esta manera logra evidenciarse los esquemas que definen la estructura de éstas. Es importante tener siempre presente este aspecto, puesto que, allí se aprecian características importantes que definen el estilo de cada una de las obras y, al mismo tiempo generar, concebir una visión general de cada una de las obras.

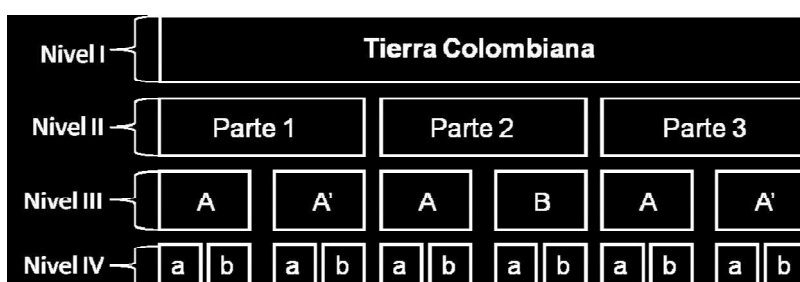
Para permitir un apoyo visual al análisis de las obras, se han incluido gráficos que permiten una referencia rápida a los diferentes fragmentos y/o secciones de la obra en cuestión. Desde este punto de vista, se encontrará que la gran parte de los gráficos se componen de contenidos extraídos directamente de las partituras de las obras, sin embargo, también se encuentran gráficos que ilustran elementos particulares que no se encuentran expresos directamente en éstas, es el caso de los gráficos que exponen las progresiones y ritmos armónicos.

Previamente a la exposición de los análisis se presenta un esquema en el que se incluyen datos fundamentales de la obra, tales como el ritmo o aire, la tonalidad sobre la que esta escrita, año de creación, compositor e igualmente una introducción a la obra, donde se expresan datos históricos en los que se describen, posibles motivos de su composición, año de composición, como llego a



ser parte del repertorio de la agrupación, donde ha sido presentada, entre otros **datos**<sup>13</sup> que permiten enmarcar la obra dentro de un contexto determinado.

Finalmente se presenta un gráfico en el que se expone la estructura general de la obra, detallando cada una de sus partes, empezando con la más general hasta la más específica, estratificándolas en niveles como se muestra en el siguiente gráfico:



De esta manera se logra tomar una referencia general de la composición estructural de la obra, facilitando el desarrollo e interpretación de los análisis.

Puede apreciarse sobre el anterior gráfico que se implementan una serie de convenciones que determinan los diferentes niveles de que se compone. Sobre el Nivel I se encuentra la unidad general de la estructura, determinada por la obra en sí, en este caso se encuentra el nombre de la obra; posteriormente se presenta sobre los demás niveles, las secciones que la constituyen, para lo cual, se hace uso de las letras del alfabeto, mayúsculas para determinar un grupo de frases características dentro de una “parte” y minúsculas para determinar las frases más pequeñas de una sección; así mismo, también se implementan los términos “Parte”, “Periodo”, Transición o puente, Coda, introducción, cadencia e improvisación, los cuales se describen a continuación:

---

<sup>13</sup> La información que se presenta sobre cada una de las obras responde a recopilaciones de datos generales encontrados en diferentes fuentes virtuales y bibliográficas y no se constituye con objeto del presente trabajo.

- **Parte.** Designa un segmento significativo de la obra. Algunos de los puntos de referencia para determinar las “Partes” al interior de la obra corresponden a los cambios de tonalidad, hecho que es característico en las obras tradicionales de la región andina colombiana, de la misma manera las cadencias conclusivas que se presentan sobre la obra.
- **Periodo.** Refiere los pasajes que reiteran un motivo con pequeñas variaciones. La base para definir un periodo dentro de una obra musical se basa en la presencia constante de un determinado motivo. Las variaciones referidas se basan en la sumatoria de otros hechos musicales distintos al motivo principal, pero que guardan directa relación entre sí.
- **Transición o Puente.** Este término hace referencia a pequeños fragmentos de la obra cuya finalidad es la de anunciar un cambio entre una sección y otra. Una característica de estos fragmentos radica en que presentan rasgos particulares a nivel rítmico, melódico, armónico y/o interpretativo que permiten diferenciarlos entre la estructura general de la obra.
- **Coda.** Se presenta como un fragmento conclusivo posterior a la cadencia.

#### 5.1.3.1. Análisis Rítmico.

Se pretende enunciar los hechos musicales que a nivel rítmico presentan alguna relevancia para la obra, en este espacio se analiza el esquema rítmico sobre el cual se ésta se sustenta, y a partir de allí encontrar las relaciones existentes entre el desarrollo de los demás elementos musicales.

Es importante desglosar las estructuras que componen la obra, en este caso las estructuras rítmicas a fin de encontrar una unidad dentro de la obra, posteriormente, las relaciones halladas entre los elementos musicales, permiten una mejor comprensión de la idea musical de compositor y de los aportes realizados por el Cuarteto.

Se hizo uso de conceptos sencillos a fin de buscar mayor claridad en la exposición de las ideas entorno a este elemento. Se pueden encontrar conceptos como “acéfalo” o “Tético”, los cuales, gozan de cierta generalidad, es decir que no son exclusivos para los temas musicales.

#### **5.1.3.2. Análisis Melódico.**

Para el análisis melódico se tuvieron en cuenta dos aspectos fundamentales: la interválica y la línea melódica. En base a estos dos conceptos se desarrollo el análisis sobre cada una de las frases de las melodías, sin embargo, no se dejaron de lado los aspectos referentes al registro y de transposición, pues no debe olvidarse que la guitarra y el tiple presentan esta última característica.

Desde este punto de partida se citaron los conceptos expuestos por **Walter Piston**<sup>14</sup> referentes al desarrollo de las líneas melódicas y la extensión interválica. Estos plantean, en el primer caso, la presencia de diagramas de curva en el desarrollo melódico, es decir, que en la extensión de la melodía se dibujan curvas que pueden ser ascendentes o descendentes a esto se le ha denominado “curva melódica”; en el segundo caso, se tiene en cuenta la extensión interválica total del motivo melódico principal, tomando su nota más grave y su nota más aguda, a esto se le ha denominado “rango melódico”. Es importante tener en cuenta que

---

<sup>14</sup> Piston Walter “**Contrapunto**” editorial Labor, S.A.

este concepto se apoya en el valor cuantitativo de los intervalos, por lo que no en todos los casos se expresa su valor cualitativo.

#### **5.1.3.3. Análisis Armónico.**

Sobre el análisis armónico confluyen los demás elementos, puesto que, éste tiene como punto de partida el análisis de la distribución armónica, es decir el ritmo armónico, y de la disposición melódica que cada función armónica presente incluyendo el desarrollo melódico que, en algunos casos, se presenta al interior de los bloques armónicos. De esta manera se empieza a encontrar la unidad general de la obra, lo que finalmente permite crear una idea acerca de los aportes creativos que a nivel rítmico, melódico y armónico se presentan en cada una de las obras.

Para la realización del análisis armónico se parte de la localización de las cadencias principales, las cuales, además, definen las partes que componen la estructura general de la obra como se mencionó anteriormente. A partir de allí, se describen los demás hechos armónicos relevantes, en los que se evidencien los elementos ya mencionados.

#### **5.1.3.4. Análisis Interpretativo.**

Partiendo del objetivo principal de este proyecto, el cual, radica en el aporte creativo que, desde el **área de cuerdas típicas**<sup>15</sup>, ha realizado el Cuarteto Típico Instrumental “6x8”, se hace de suma importancia describir las pautas

---

<sup>15</sup> Área perteneciente al programa académico de Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira.

interpretativas tenidas en cuenta por esta agrupación en el desarrollo de su trabajo, puesto que, allí se recogen no solo las percepciones y puntos de vista de cada uno de sus integrantes, además se refleja todo el proceso formativo del que han sido parte durante cinco años.

En base a esto, se describen detalladamente los componentes interpretativos que se implementaron en las secciones de cada una de las obras, argumentando el motivo de su aplicación y de la misma manera indicando las pautas para su interpretación. Debe aclararse que las pautas no refieren los aspectos técnicos necesarios para la ejecución de los pasajes de las obras, éstas solo indican la intencionalidad y directrices para su interpretación, siempre partiendo de lo expuesto por la agrupación.

Los componentes interpretativos, que se mocionaban anteriormente, hacen referencia a los matices, articulaciones, dinámicas y efectos presentes en la obras. Estos componentes, descritos a continuación, resumen todos los elementos originados en las interpretaciones del Cuarteto y plasmados en las transcripciones.

**5.1.3.4.1. Matices.** Los matices indican los diferentes símbolos que modifican la intensidad del sonido o sonidos sobre los que estos se encuentran. Para este caso encontramos los siguientes términos:

- **Pianísimo (*pp*).** Indica la mínima intensidad de sonido sobre la nota o pasaje que se encuentra. En algunos casos se encuentra el triple piano (*ppp*), sin embargo, no es muy común.
- **Piano (*p*).** indica una discreta intensidad de sonido sobre la nota o pasaje en que se encuentra.

- **Mezzo Piano (*mp*)**. El termino traduce “casi piano” indicando una intensidad de sonido poco mayor a la del matiz piano.
- **Mezzo Forte (*mf*)**. De la misma manera que el matiz anterior traduce “casi forte”, indicando que una intensidad de sonido un poco inferior al matiz forte.
- **Forte (*f*)**. de acuerdo a su traducción, “fuerte” indica una intensidad de sonido enérgica.
- **Fortísimo (*ff*)**. Este matiz expresa una intensidad de sonido mayor al forte. En algunos casos se expresa un matiz de mayor intensidad denominado triple forte (*fff*), sin embargo, no es muy común encontrarlo.
- **Regulador Crescendo ( $\lessgtr$ )**. Se usa para indicar un incremento progresivo en la intensidad del sonido sobre la sección en la que se encuentre. Se implementa sobre pequeños fragmentos.
- **Regualdor Decrescendo ( $\gtrless$ )**. Se usa para indicar una disminución progresiva en la intensidad del sonido sobre la sección en la que se encuentre. Se implementa sobre pequeños fragmentos.
- **Crescendo (*Cresc...*)**. Tiene la misma intención del regulador crescendo, pero se implementa en secciones más extensas y su factor de incremento en la intensidad de sonido es mayor, es decir, se toma más tiempo para alcanzar su máxima intensidad.
- **Decrescendo (*Decresc...*)**. Tiene la misma intención del regulador decrescendo, pero se implementa en secciones más extensas y su factor

de incremento en la intensidad de sonido es mayor, es decir, se toma más tiempo para alcanzar la mínima intensidad.

**5.1.3.4.2. Articulaciones.** Indican la ejecución particular de una nota determinada. Se indican con diferentes símbolos, que se explicaran seguidamente.

- **Pizzicato (pizz...).** es una técnica musical para instrumentos de cuerda que consiste en tocar pellizcando las cuerdas con la yema de los dedos. Esta definición se basa en la técnica aplicada para los instrumentos de cuerda frotada, sin embargo, para los instrumentos de cuerda pulsa, como es el caso de la bandola, el tiple y la guitarra, ésta articulación se ejecuta apoyando parte de la mano sobre las cuerdas, muy cerca al puente. En la partitura el compositor lo indica con la abreviatura *pizz* situada encima del pentagrama, al principio de la secuencia de notas que desea que se pellizquen.
- **Pizzicato Bartok (○).** Es un tipo especial de pizzicato en el que el ejecutante toma la cuerda entre sus dedos pulgar e índice y tira de ella para generar un choque de esta contra el entrastado de la guitarra. Con ello se logra un resultado, además de sonoro, percutido que le brinda fuerza extra a la interpretación de determinado pasaje.
- **Estacato (●).** Refiere una interpretación en la que el valor original asignado a cada una de las notas del pasaje marcado se acorta. Tiene la intención de enfatizar cada una de estas notas, sin que ello indique un incremento en la intensidad sonora de éstas.
- **Picado( > ).** Expresa un acento que aumenta la intensidad sonora sobre determinada nota y, simultáneamente, un estacato que acorta la duración de la figura musical indicada.

- **Ligadura de Fraseo** ( $\frown$ ). Como su nombre lo indica, liga dos o más notas con el fin de indicar al intérprete la ejecución de un pasaje determinados con mínimos espacios entre sus notas, es decir, manteniendo la mayor continuidad entre todo el pasaje.
- **Rasgueo** ( $\}$ ). El rasgueo es un concepto comúnmente asociado a la guitarra y consiste en provocar la vibración de dos o más cuerdas a determinada velocidad. Es muy común en los instrumentos de cuerda que interpretan papeles de acompañamiento. Es importante mencionar que tiene su origen en la música popular o folclórica, por lo que se presenta constantemente en la interpretación de los aires tradicionales de la región andina en los que se hace uso de instrumentos de cuerda.
- **Tremolo** ( $\text{trill}$ ). Para el caso específico de la bandola andina colombiana, así como de los instrumentos de cuerda en los que se implementa un “**plectro**”<sup>16</sup> para tocar las cuerdas, se implementa esta articulación para lograr **sustain**<sup>17</sup> sobre determinada nota.

**5.1.3.4.3. Dinámicas.** Hacen referencia a un grupo de matices, los cuales, crean un movimiento progresivo en el incremento o disminución de la intensidad sonora sobre un pasaje determinado de la obra. Para tal efecto se hace uso, por ejemplo, de los reguladores *crescendo*, entre los matices *p* y *f*, o *decrescendo*, entre los matices *f* y *p*.

---

<sup>16</sup> Objeto utilizado para la interpretación de instrumentos de cuerda pulsada. Se le suele también llamar púa o pajuela.

<sup>17</sup> Este termino traduce del ingles el termino sostener, con lo cual, se indica, a nivel musical, sostener un sonido, esto en cuanto a su intensidad respecto de su valor en el tiempo.




De la misma manera se implementan en la ejecución de los efectos. Tal es el caso específico del primer movimiento de la Suite Modal, en donde la primera bandola hace uso de los efectos de Sul trasto y Sul Ponticello (compases 33 a 64), creando entre estos una dinámica en la que se cambia progresivamente entre uno y otro para buscar un resultado en el que se exponen gran parte del espectro colorista de la bandola.

**5.1.3.4.4. Efectos.** Los efectos implementados sobre las obras transcritas en este trabajo son un elemento importante, puesto que, en ellos se recogen gran parte de los aportes creativos de la agrupación. Es el caso de las transparencias, las cuales, fueron implementadas de acuerdo al criterio individual de cada uno de los bandolistas y en algunos casos grupal. A continuación se describen algunos de los efectos utilizados.

- **Brisa.** El efecto de brisa aparece principalmente sobre las líneas del tiple, mas en el caso de la obra Suite Modal, por ejemplo, se implementa también sobre las bandolas. En el primer caso se ejecuta con la palma de la mano sobre la trastera y en el segundo caso con la yema de los dedos. En ambos casos busca crear una textura sutil y opaca, asemejándose al efecto de pastoso. Se simboliza con el texto “brisa” sobre el pentagrama.
- **Sul Ponticello.** El Sul Ponticello se implementa sobre todos que conforman el cuarteto típico e indica al ejecutante que debe ejecutar los ataques cerca al puente de su instrumento. Con él se pretende dar un sonido más brillante a cada nota interpretada. Se simboliza con el texto “Sul Ponticello” sobre el pentagrama.
- **Sul Trasto.** Indica el efecto contrario al insinuado por el Sul Ponticello. Indica que se debe efectuar los ataques cerca de la trastera. Efectúa sobre las notas ejecutadas un cambio de color, haciéndose más oscuro. De la

misma manera que el anterior, se simboliza con el texto “Sul Trasto” sobre el pentagrama.

- **Metálico.** Este efecto se logra al ejecutar los ataques lo más cercano al puente del instrumento. Además de generar un sonidos mucho más brillante, logra una textura diferente son cada nota interpretada. Se indica a través del texto “Metálico” sobre el pentagrama.
- **Pastoso.** Se efectúa ejecutando los ataques del plectro directamente sobre la trastera del instrumento. De la misma manera que el anterior efecto, logra dar una textura diferente a las notas ejecutadas además de un color oscuro. Se indica con el texto “Pastoso” sobre el pentagrama.
- **Transparencia.** Se presenta sobre las bandolas y para lograrlo debe hacerse uso de la articulación de rasgueo. Se logra al agregar sobre determinada nota una segunda menor y, a partir de ésta nota, otra segunda que puede ser mayor o menor, de acuerdo a la sonoridad requerida. Se presenta sobre el pentagrama como un bloque de tres notas con la articulación antes mencionada (obsérvese el compás 1 del pasillo Tierra Colombiana).
- **Apagado.** Puede aparecer sobre todos los instrumentos que conforman el formato instrumental del cuarteto típico. Tiene una finalidad netamente rítmica que imprime fuerza a los pasajes sobre los que se aplican. Se simboliza con una equis en el núcleo de la nota ( X ) sobre la que se quiera ejecutar.

- **Roce**<sup>18</sup>. Aparece solo sobre el quinto movimiento (Giga) de la Suite Modal y se ejecuta solo sobre las bandolas. Indica al ejecutante deslizar, tomándolo por un costado, el plectro sobre las cuerdas en dirección contraria al entorchado de éstas. Para este caso el compositor opto por simbolizarlo cambiando los núcleos de las notas con un cuadrado e indicando la dirección del roce con líneas entre las notas.
- **Roce de Uña** (  ). Se presenta unicamente sobre la guitarra, y de igual manera que el anterior efecto, sobre el quinto movimiento de la Suite Modal (Giga). Pretende generar un efecto ritmico, conbinado con el bajo de la guitarra, pretende imitar el sonido de la tambora cuando ésta es ejecutado sobre los bordes. Se simboliza con un figuras media luna sobre cada una de las notas que se deben ejecutar.
- **Tras el Puente**. De la misma manera que los anteriores, este efecto se presenta exclusivamente sobre la obra Suite Modal, en este caso solo es ejecutable para las bandolas, puesto que, estas presenta una sección de las cuerdas que se extiende tras el puente hasta el tira cuerdas. Pretende crear simplemente una sonoridad particular sobre el desarrollo de la obra. se simboliza indicando las notas de las cuerdas que se quieren ejecutar y se cambia el núcleo de las figuras por triángulos que, a la vez, indican la dirección en que se debe ejecutar dicho efecto, el cual a su vez, es acompañado por una articulación de rasgueo.

Finalmente se han incluido, sobre las pautas interpretativas, los análisis personales que, de manera subjetiva, realizó el maestro Gerardo Dussan, quien, de acuerdo a su formación profesional, presenta las competencias requeridas para

---

<sup>18</sup> Torres Cardona, Héctor Fabio. “Cuerdas Típicas Colombianas”.

generar una opinión sobre los aspectos interpretativos que, a través de audios y videos, se logran percibir.

## 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El presente trabajo ha pretendido, desde un punto de vista general, validar el aporte creativo que la agrupación musical “Cuarteto Típico Instrumental 6x8” ha demostrado en su trayectoria. Se ha dejado como resultado un documento que complementa la literatura entorno al tema de la música andina colombiana y que, de igual manera, brinda un punto de partida para aquellas personas que por primera vez incursionan en éste ámbito musical, brindándole material audiovisual y escrito, éste último representado en partituras, registros detallados de actividades y fundamentos teóricos (de los cuales se darán conclusiones específicas más adelante) que permiten sustentar, para este caso específico, el formato de cuarteto típico colombiano y su importancia.

De esta manera se ha logrado destacar la importancia que representa el cuarteto típico en el contexto cultural de la región andina colombiana y en los procesos de formación musical en el área de cuerdas típicas. A éste último aspecto debe dársele destacada relevancia, puesto que, el presente material se constituye como la recopilación de una experiencia musical formativa entorno a la conformación instrumental del cuarteto típico colombiano inmersa en un contexto cultural definido.

Desde esta perspectiva se ha logrado, también, darle trascendencia a dicho formato instrumental a través de una nueva propuesta interpretativa que se apoya en argumentos generados a partir de ella misma. Se disponen, entonces, de obras arregladas y adaptadas especialmente para dicho formato instrumental, las cuales, cuentan con un soporte teórico que parte del análisis musical a fin de resaltar, como se mencionaba en un principio, el aporte creativo de la agrupación *Cuarteto Típico Instrumental 6x8*.

En consecuencia se ha planteado, el cuarteto típico, como un formato instrumental que supera las barreras de lo folclórico, para estandarizarse como un sistema musical completo que goza de grandes cualidades sonoras y que satisface las necesidades de arreglistas y compositores gracias a su versatilidad. Con tal fin se ha enmarcado dentro lineamientos ya reconocidos a nivel universal, como son los planteados desde el concepto de música de cámara; esto a fin de evidenciar, como ya se menciona, su trascendencia desde un contexto folclórico a uno universal.

Como resultado de dicho planteamiento, queda la inquietud de generar más repertorio escrito para éste formato, de manera tal que se complemente y consolide la presente propuesta. Queda, igualmente, la posibilidad de explorarlo más a fondo, esto con el ánimo de incursionar en ritmos diferentes a los tradicionales de la región andina colombiana, puesto que, a través del presente trabajo se ha demostrado la viabilidad de tal planteamiento.

### **Aplicación de los conocimientos adquiridos**

Los planteamientos e ideas expresadas en este trabajo, son resultado de un proceso musical soportado desde un enfoque académico, que ha visto en la música andina colombiana una fuente y camino para poner en práctica todo lo adquirido desde la academia.

### **Aporte creativo desde la recreación musical.**

El trabajo de realizar un arreglo musical conlleva consigo una parte creativa, dicha parte consiste en la recreación de una idea ya establecida, esto requiere de un conocimiento del estilo, tanto del compositor como de la época en que fue

concebida la obra, además de tener bien claro que aspectos se pueden o no modificar de manera que la obra no se vea deformada.

Para interpretar una obra de forma acertada se requiere de un dominio absoluto de la misma, respetando cada parte en ella escrita. Cualquier modificación que ocurriera deberá tener un motivo válido desde los parámetros estéticos y técnicos, y no solo obedecer a un capricho del intérprete.

### **Ampliación del repertorio para el formato de cuarteto típico colombiano**

Teniendo en cuenta lo expresado anteriormente cabe decir que la realización de cada uno de los arreglos expuestos en este proyecto, obedeció principalmente a la necesidad de generar un repertorio para una agrupación instrumental determinada: el cuarteto andino colombiano, ya que no es mucho el material disponible para este formato.

Cada una de las obras fue abordada desde cuatro aspectos muy puntuales; ritmo, armonía, melodía e interpretación, cada uno de estos puntos está desarrollado desde el gusto personal usando los elementos académicos como herramienta para realizarlos como para sustentar los mismos aportando la imaginación y el concepto de música andina colombiana de cada uno de los participantes de este proyecto.

#### **Ritmo.**

El ritmo es quizás la parte más importante dentro de la música andina colombiana puesto que cada aire musical está marcado por una célula característica en su acompañamiento como en la forma de desarrollar los fraseos. Para la realización

de los arreglos hechos en este trabajo se recurrió a los cortes rítmicos en la sección armónica, también trató de aprovecharse los cuatro instrumentos para desarrollar un juego de acentos, que en ningún caso pretende cambiar de forma drástica el ritmo de la obra, por el contrario esto aporta una variedad, que le da mas interés a este aspecto de la música. Los efectos y las articulaciones son muy usados para enfatizar ciertas partes y evitar la monotonía que puede presentarse en obras con células rítmicas simples.

### **Melodía.**

El aporte hecho a la parte melódica está directamente relacionado con la característica del formato de cuarteto típico, el cual tiene una gran posibilidad contrapuntística y armónica. El uso de segundas voces con variaciones rítmicas que en algunos casos se mezclan con el acompañamiento armónico y el dialogo entre todos los instrumentos que en cualquier momento pueden tomar la melodía principal son los recursos mas usados.

Trató de evitarse el uso voces en terceras y en general de voces paralelas, ya que éstas han sido muy explotadas a lo largo de la historia de la música andina colombiana y la música en general, el uso de sonoridades distintas y un constante juego a lo largo de los fraseos pareció mas apropiado para el enfoque dado a este trabajo.

### **Armonía.**

En general se respetó el concepto armónico de las obras, las regiones tonales como tal son muy claras y no se alteraron, el trabajo armónico se enfocó en crear una serie de enlaces mas fluidos, por eso se acudió a la sustitución de acordes y a



los enlaces cromáticos en las voces internas de las acordes, otro aporte consistió en explotar la bandola como instrumento armónico, para ello se le asignó la ejecución de acordes y voces a varias capas. El tiple y la guitarra se han tomado como si fueran un solo instrumento, por ello encontramos acordes donde el tiple extiende la sonoridad de la guitarra creando tensiones y agregando sonidos.

### **Interpretación.**

La interpretación es quizás el aspecto donde se revela el conocimiento y compenetración del intérprete con la obra, y aunque esta sea muy personal siempre existen parámetros que deben respetarse a fin de no desfigurar la misma.

La visión interpretativa aplicada a los arreglos de las obras es muy sencilla, es la claridad del tema, y por eso encontramos que todos los matices efectos y cortes realizados a en la partitura están enfocados a mantener la melodía principal intacta en su papel protagónico.

Los matices tratan de ubicarse de una forma muy natural teniendo como referencia la dirección de la melodía, es por esto que cuando una melodía es ascendente lo más probable es que haya un matiz de crescendo.

Una forma muy sencilla de esquematizar la parte interpretativa y de encontrar una uniformidad es la división de frases unas más pequeñas a modo de pregunta y respuesta, siguiendo el principio de tensión y reposo.

Como una herramienta para mantener la contundencia y atención de cada parte de las obras es muy recurrente el uso de los contrastes de matices y efectos en las repeticiones de cada parte, es así que podemos encontrar notas indicando que una parte debe interpretarse fuerte una vez y piano en la repetición, esto requiere

mucha coordinación entre todos los interpretes de modo que se logre el efecto deseado.

Los matices tampoco son aplicados de modo general a los instrumentos puesto que siempre hay uno o varios instrumentos que debes resaltar es alguna parte de la obra.

El hecho de que el formato esté formado por cuatro instrumentos no significa que todos este sonado durante toda la obra, esto es un principio seguido en los arreglos para evitar la monotonía y la saturación de voces.

El desarrollo de éste trabajo obedeció a la idea de dejar un documento duradero de la aplicación de conocimientos y la concepción de la música andina colombiana por parte un grupo de estudiantes que desarrolló un proceso musical avalado en distintos escenarios alrededor del país.

La música folclórica colombiana a entrado de lleno al ámbito académico y por esto es necesario que aparezcan mas trabajos de cómo el aquí presentado, donde se pueda tener una referencia del los cambios que ha sufrido y que seguro seguirá sufriendo.

La posibilidad de aplicar todos los conocimientos adquiridos en la academia en función de la prolongación de la música andina colombiana permite apropiarse de la mismo puesto que, se mezclan las concepciones de la tradición con la ideas de la actualidad y la cultura en la que vivimos.

Dentro de los procesos musicales es necesario tener muy claro cual es el enfoque que se quiere dar al mismo, de esto depende el grado de congruencia y calidad

del proceso, la elección del repertorio debe estar muy ligada a las capacidades técnicas de los ejecutantes.

Los procesos creativos en las agrupaciones musicales son el resultado de la interacción musical y verbal por parte de sus integrantes. El espacio de los ensayos musicales es ideal para debatir acerca de los conocimientos adquiridos de forma individual y su cabida en el ámbito grupal.

Observar los distintos procesos musicales a nivel nacional, poder interactuar y dar a conocer los propios genera una oportunidad de interacción y retroalimentación, esto es muy vital a la hora de sustentar y referenciar el porqué de los procesos realizados dentro de la agrupación.

El ejercicio de la música en el campo práctico interpretativo puede brindar un panorama distinto acerca de la forma de exponer y enseñar conocimientos, De modo que el método de enseñanza esté de acuerdo con la realidad de la música en el país.

La recopilación de procesos constructivos, creativos y formativos en el ámbito interpretativo de la música andina instrumental colombiana (pasillos, bambucos, danzas y guabinas.)

El proceso de aceptación y asimilación de la música está directamente ligado con el grado de acercamiento que tiene el público a ésta, es importante mantener un espacio en el que la gente se acerque a la música de forma que pueda apreciar el resultado de los procesos llevados de forma metódica y constante.

En el diario de campo incluido en este proyecto está evidenciado que todo el desarrollo esquematizado y constante como clave en la elaboración de trabajo musical que exprese el desarrollo y evolución del repertorio tradicional para el

formato cuarteto típico instrumental colombiano a partir de la experiencia musical de los integrantes de 6x8.

La participación en los encuentros y festivales musicales a nivel nacional es una opción para dar a conocer el trabajo realizado dentro de la región y es una fuente de aprendizaje no solo musical sino personal, el hecho de participar y poder estar sobre un escenario genera un nivel de confianza que se puede aplicar en la enseñanza.

## 7. BIBLIOGRAFÍA.

**Añez Jorge.** Canciones y Recuerdos. Segunda edición. Editorial Mundial. 1968.

**Bas Julio:** *Tratado de la Forma Musical.*, Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires. 1947.

**Bermúdez Egberto.** Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938.

**Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71 “Textos Sobre Música y Folklore” Vol. 1** Instituto Colombiano de Cultura.

**Castañeda Jiménez Juan.** Métodos De Investigación. Mcgraw-Hill Interamericana S.A. México 1995.

**David Puerta Zuluaga.** Los Caminos Del Tiple. Casa Editorial El Tiempo, 1985.

**Diana Jáuregui.** La Bandola Andina Colombiana: Técnicas Actuales de Interpretación en Bogotá.

**Estrada Diego:** *Método para el Aprendizaje de la Bandola.* Cali, Gobernación del Valle, Secretaría de Educación, 1989.

**Forero Valderrama Fabián.** 12 Estudios Latinoamericanos Para Bandola Andina Colombiana. SIC editorial.

**Herrera Enric.** Teoría Musical Y Armonía Moderna España: Antoni Bosch, 1986.

**León Rengifo Luís Fernando.** La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950. Ediciones Uniandes Facultad de Artes y Humanidades (Universidad de los Andes). Editorial Sic.

**Marulanda Morales Octavio, González Arévalo Gladis.** Pedro Morales Pino: La gloria recobrada. Colección Nuestra Música. Fundación Promúsica Nacional de Ginebra (Funmúsica). Ginebra Valle 1994.

**Montalvo Francy, Pérez Javier.** Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana. Ganador de Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura 2006.

**Perdomo Escobar José Ignacio.** Historia de la Música en Colombia Cuarta edición abreviada. Editorial ABC. Bogota 1975.

**Pérez Álvarez, Elkin:** *Manual de Sustitución, Armonía Agregada.*

**Pérez Álvarez Elkin.** Método de Tiple. Acompañamiento Melódico-Solista. Edición preparada por el Departamento de Cultura; el Programa de Música y la Unidad de Investigación y Medios de la Escuela Popular de Arte. Medellín. 1996.

**Persichetti Vincent.** Armonía del Siglo XX. Editorial Real Musical, España.

**Piston Walter.** Armonía: Editorial Labor Colombiana Ltda., España. 1993.

**Piston Walter.** Contrapunto. Editorial Labor Colombiana Ltda. España. 1992.

**Piston, Walter:** *Orquestación.* Grupo Real Musical, Madrid España.

**Posada estrada Germen Albeiro.** “La Bandola Andina Colombiana, Exploración de Recursos y Posibilidades Técnicas e Interpretativas, Aplicados en 10 Obras Musicales”. Tesis de grado. Universidad Tecnológica de Pereira. 2006.

**Rico, Jaime:** *Las Melodías más Bellas de la Zona Andina de Colombia.* Editorial Latino-Americana. Bogotá.

**Riemann Hugo.** “Manual de Historia de la Música”. 1992.

**Siccardi, J. Fischer:** *Síntesis de Instrumentación.* Ricordi Americana. Buenos Aires.

**THOMAS C. KINNEAR Y JAMES R. TAYLOR.** Investigación De Mercados Un Enfoque Aplicado. MC GRAW HILL. 4ª ED.

**Tamayo Tamayo, Mario.** “El Proceso de la Investigación Científica”. Tercera edición. Editorial Limusa. México. 1996.

**Torres Cardona Héctor Fabio Cuerdas.** Típicas colombianas. 2000.