

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

DE LAS TERTULIAS A LAS SALAS DE CONCIERTOS

Bambucos y Pasillos andinos colombianos en el diario
Mundo al Día (1924-1938)



TESIS DOCTORAL

**De las tertulias a las salas de conciertos,
Bambucos y Pasillos andinos colombianos en el diario *Mundo
al Día* (1924-1938)**

AUTORA

Laura Andrea Monroy Ruiz

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Lidia López Gómez

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Bellaterra, Julio de 2024

A mis padres,
mi mayor inspiración

Agradecimientos

A mi familia en Colombia, mi mayor motivación, quienes a lo largo de estos años han sido mi principal respaldo emocional y me han apoyado en cada una de las decisiones, también las que han implicado estar lejos de casa. Gracias por animarme constantemente a no dejar esto *tirado*.

A mi directora de tesis Lidia López Gómez, gracias por haber acogido con tanto cariño desde el principio la idea de la tesis, por su confianza, guía y orientaciones en el transcurso de esta investigación.

A Camilo, mi amor, infinitas gracias por la comprensión, compañía, incondicional apoyo y sostén en tantísimos aspectos a lo largo de estos años.

A Simón Reyes, por su amistad y plena disposición en el montaje y grabación del repertorio.

A la Biblioteca Nacional de Colombia y a la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, por el acceso a las partituras y periódicos, fuentes primordiales para esta investigación.

A la Escuela de Música Virtèlia, por el préstamo de los espacios para los ensayos y grabación del video.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Estado de la cuestión	14
1.1.1. Orígenes y desarrollo del bambuco y el pasillo andino colombiano	15
1.1.2. Publicaciones periódicas y el <i>Diario Mundo al Día</i>	16
1.1.3. Análisis musical del bambuco y pasillo de la región andina colombiana.....	17
1.2. Metodología.....	19
1.3. Objetivos.....	20
2. LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA A TRAVÉS DEL SIGLO XIX Y XX	25
2.1. Siglos XIX y XX. La construcción de los aires nacionales.....	27
2.2. Una nación sin música representativa	36
2.3. Difusión de la música nacional	43
3. MUNDO AL DÍA, DIARIO GRÁFICO DE LA TARDE	51
3.1. La música publicada.....	61
3.2. El repertorio seleccionado del “ <i>Mundo al Día</i> ”.....	62
3.2.1. Títulos y dedicatorias de las obras	62
3.2.2. Compositores	67
3.2.3. Pedro Morales Pino (1863-1926)	69
3.2.4. Emilio Murillo (1880-1942)	71
3.2.5. Luis Antonio Calvo (1882-1945).....	72
3.2.6. Alberto Urdaneta Forero (1895-1953).....	73
3.2.7. Isabel Farreras De Pedraza (1890-1938).....	74
4. ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO SELECCIONADO	75
4.1. Bambuco.....	75
4.1.1. Compás.....	77
4.1.2. Patrones rítmicos de acompañamiento	84
4.1.3. Desarrollo rítmico de la melodía.....	90

4.1.4.	Estructura y cambios armónicos	105
4.1.5.	Velocidad.....	109
4.2.	Pasillo	110
4.2.1.	Compás.....	112
4.2.2.	Patrones rítmicos de acompañamiento.....	113
4.2.3.	Desarrollo rítmico de la melodía.....	118
4.2.4.	Estructura y cambios armónicos	133
4.2.5.	Velocidad.....	137
5.	ACTUALIDAD DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA	141
5.1.	Panorama actual de la interpretación de música andina colombiana	141
5.2.	Perspectiva de la música andina colombiana en instrumentos no tradicionales	154
5.3.	Enseñanza de la música andina colombiana en Colombia y en el violín.....	155
5.4.	Propuesta interpretativa del violín.....	160
6.	EDICIÓN CRÍTICA.....	161
6.1.	Bambucos	162
6.2.	Pasillos.....	166
7.	CONCLUSIONES.....	171
	BIBLIOGRAFÍA.....	177
	ANEXOS	183

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis aborda un análisis de los ritmos de bambuco y pasillo andinos colombianos, así como la comprensión de los factores que motivaron la práctica y escucha de la música andina colombiana en el país entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. De igual manera, esta investigación buscará explicar la pertinencia de las contribuciones del periódico *Mundo al Día, diario gráfico de la tarde* (1924-1938) en su papel como ente difusor y promotor de música nacional en el territorio colombiano. A través de la realización de un análisis musical de 27 obras pertenecientes a la colección de partituras en la edición de magazín de dicho periódico, se estudiará el desarrollo del bambuco y el pasillo desde diferentes ámbitos musicales. Asimismo, se abordará el estado de la cuestión relativo a la situación cultural de la música andina colombiana en los últimos años, haciendo especial referencia a la enseñanza de esta música en instrumentos fuera del ámbito tradicional andino. En este apartado se hará mención del violín, instrumento que ha estado vinculado al estudio de repertorio de índole centroeuropeo, hecho que lo ha alejado de pertenecer a los contextos de divulgación e interpretación de la música andina colombiana.

La música andina colombiana, procedente de la zona central de Colombia, ha tenido, desde aproximadamente desde los años ochenta del siglo pasado, un amplio reconocimiento en el país gracias a la intensa gestión cultural y musical que han implementado diversas entidades,

intérpretes y compositores¹. La creación de festivales, concursos, ensambles musicales y proyectos educativos, han favorecido una mayor interpretación de los instrumentos típicos que se vinculan a esta música, ofreciendo, por tanto, continuidad y visibilidad del repertorio tradicional de la región andina colombiana, que hoy en día tiene un amplio legado musical que contribuye al patrimonio musical de Colombia.

Actualmente, la música andina colombiana es apreciada y reconocida en el país, existiendo un variado gremio de músicos dedicados a la interpretación, composición y arreglos de los diversos ritmos de esta área geográfica; además, se ha incentivado a diversos artistas para que participen en los festivales, concursos y ciclos de conciertos, así como también hay una oferta de convocatorias de becas para producciones discográficas y composición. Por una parte, este crecimiento y motivación radica en los cambios en aspectos armónicos, melódicos, estructurales y organológicos, que ha experimentado la música andina colombiana en las últimas décadas, debido a que compositores y arreglistas, influenciados por nuevas tendencias musicales, en su mayoría de origen extranjero, hubieran visto la necesidad de aportarle a la música andina colombiana tradicional nuevos elementos, sin olvidar las características esenciales que poseen los ritmos de esta región (León Rengifo, 1993). Por citar algunos ejemplos, actualmente se encuentran en activo y con gran reconocimiento social agrupaciones como Guafa Trio, Palos y Cuerdas, Quinteto Leopoldo Federico, Carrera Quinta, Trio Nueva Colombia, Sankofa Trio, Harbey Ureña, Ensamble Tríptico, Inguna, Ensamble Cruzao, entre otros, de los que se hablará con detalle más adelante (véase capítulo 5).

Como señal de reconocimiento, se constata, en el campo de la enseñanza, la existencia de un gran número de instituciones educativas de nivel superior que incluyen en sus planes de estudios la formación musical en instrumentos y repertorio tradicional de la región andina colombiana. Centrándonos en Bogotá, la capital de Colombia, se encuentra, la Universidad Pontificia Javeriana, la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital Francisco José

¹ Algunos ejemplos de eventos o músicos que han aportado a la difusión de esta música son: El Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez que ha venido organizándose desde el año 1975; los maestros Fernando León Rengifo (bandolista y arreglista de música colombiana), León Cardona (guitarrista y compositor), Gentil Montaña (guitarrista y compositor), o agrupaciones como la Orquesta de Cuerdas del Nogal, Trío Nueva Colombia, Palos y Cuerdas, Guafa Trío, entre otros. En el capítulo 4 se hablará en detalle sobre este tema.

de Caldas-ASAB o la Academia Luis A. Calvo, dónde se imparten las asignaturas de instrumentos típicos de la región andina colombiana, como el tiple y la bandola andina en la modalidad de instrumento principal. La Universidad Pedagógica Nacional ha sido pionera en ofrecer la carrera profesional en interpretación de los instrumentos típicos mencionados; por otro lado, la Universidad Pontificia Javeriana ofrece en el programa de maestría en interpretación musical tanto en tiple como en bandola. Finalmente, con la intención de abrir puertas en el estudio de las diversas músicas tradicionales de Colombia, se encuentra la Universidad El Bosque con la Maestría en Músicas Colombianas, donde se pretende profundizar en los conocimientos específicos de estas músicas, así como en las disciplinas de interpretación, composición y arreglos. Este programa también se ofrece a intérpretes de instrumentos no tradicionales².

La motivación inicial para realizar esta investigación radica en la poca atención que han recibido los instrumentos que no pertenecen a la tradición andina colombiana, como lo es el violín, para que se incluya dentro de sus respectivos planes de estudio, procesos de formación, creación, adaptación de repertorios, conciertos y espacios interpretativos el conocimiento de los diferentes ritmos de la región andina colombiana. Diversas razones pueden aducirse: ya sea el desconocimiento o desinterés de esta música por parte de los violinistas (ya que el violín no es un instrumento tradicional colombiano) o porque este tipo de música no presenta grandes complejidades técnicas o interpretativas para ser tocada comparado con el amplio repertorio de diversas épocas comúnmente estudiadas e interpretadas en el violín a lo largo del tiempo, que en su mayoría resulta ser de origen centroeuropeo, pues brindan al intérprete el virtuosismo y destreza técnica e interpretativa en el instrumento.

La relevancia del estudio de la música andina colombiana radica en primer lugar, en el conocimiento de un repertorio que hace parte del patrimonio cultural colombiano y con ello surge el deseo de acercar al intérprete que ha tenido un bagaje de formación de conservatorio a estos ritmos y, en segundo lugar, resaltar que el conocimiento de estas obras no es un caso aislado del estudio de la música “académica”, ni de los conceptos básicos y elementales propios

² Véase Programa de Maestría en Músicas Colombianas: www.unbosque.edu.co/maestria/musicas-colombianas [Consultado 20/02/2024]

del instrumento, ya que es posible aplicar a nivel técnico e interpretativo diversas herramientas para su ejecución.

Por otra parte, también surgió el interés de trabajar las obras publicadas por *Mundo al Día* debido a que este repertorio pertenece a una época de mayor auge divulgativo de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX, además de coincidir con distintos hechos significativos a nivel cultural y político relevantes de este periodo. A través de su respectivo análisis se busca establecer las diferentes características que lo conforman y a su vez dar a conocer un repertorio de patrimonio colombiano. Asimismo, la investigación desea ser un incentivo para aquellos músicos e intérpretes que tengan interés en el estudio de la música andina colombiana, de esta manera abriendo paso a futuras investigaciones que contribuyan a la preservación y difusión de tradiciones musicales en Colombia.

1.1. Estado de la cuestión

A través de la recopilación de información en el desarrollo de esta investigación, hemos encontrado diversos autores que estudian a la música andina colombiana desde variadas perspectivas. La línea de investigación habitualmente abordada por los autores es generalmente en términos históricos, y recurrentemente se plantea el origen y desarrollo de los diferentes ritmos de esta región través de los siglos XIX y XX. Asimismo, se aborda el proceso de construcción de la nación independiente a través de su entorno social y el papel de la colonia española en dichos procesos.

A continuación, serán presentadas las investigaciones más relevantes que desde diferentes perspectivas sobre el bambuco, el pasillo y *Mundo al Día*, resultan más relevantes para esta tesis.

1.1.1. Orígenes y desarrollo del bambuco y el pasillo andino colombiano

A mediados del siglo XX, fueron publicados algunos libros en torno a la historia de la música andina colombiana, los cuales han sido recurrentemente referenciados por diferentes autores a lo largo de las últimas décadas, por ser de los primeros textos históricos que abordan el tema. De alguna manera, han sido punto de partida para diferentes investigaciones en torno a la región andina en Colombia. Para empezar, encontramos el libro de Jorge Añez, quien fue un músico y compositor de la música andina colombiana. Su libro publicado en 1951, *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*, es una compilación histórica del bambuco, sus exponentes y repertorio de la época. Por otra parte tenemos a Guillermo Abadía Morales, autor del *Compendio general del folklore colombiano* (1983) y *ABC del folklore colombiano* (1997). Ambos textos abordan los orígenes de los diferentes ritmos de la región andina colombiana, explicando la manera en que se interpretan, los instrumentos musicales usados, la coreografía usada en el baile y hasta la tradición literaria usada en las canciones. El primer texto aborda con mayor profundidad aspectos musicales, mientras que el segundo amplía temas culturales como el de la danza, mitos y artesanías. Sin embargo, ambos textos se complementan y han servido para ampliar la visión acerca de la región en cuestión.

Por otra parte, Egberto Bermúdez, en su artículo *La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930* (1996), estudia el desarrollo musical en el contexto campesino, incluyendo otras regiones geográficas a parte de la andina colombiana, este artículo es el preámbulo de lo que más adelante consignaría en su libro *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938* (2000), en donde realiza una amplia investigación que aborda el desarrollo musical en la capital colombiana, comentando acerca de la música en la iglesia, instrumentos, músicos, la utilización de música doméstica hasta llegar a las publicaciones periódicas de principios del siglo XX. En este último tema, se suma la participación de la investigadora Ellie Anne Duque H., quien es autora de algunos capítulos.

Respecto a investigaciones de carácter académico encontramos la tesis doctoral de Carolina Santamaría Delgado titulada *Bambuco, tango and bolero: music, identity, and class struggles in Medellin, Colombia, 1930-1953* (2006), donde expone temas de desarrollo, identidad y arraigo en esta región, a través de los tres géneros musicales mencionados anteriormente. Fruto de esta investigación, también encontramos su artículo *El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos* (2007) y su libro *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (2014) en donde vuelve a tratar temas de su tesis doctoral de manera más específica, pero está vez publicado en español.

Por último, bajo este ámbito académico, encontramos algunos trabajos de Ana María Ochoa Gautier. El primero de ellos, su artículo *Tradición, género y nación en el Bambuco* (1997), comenta acerca del proceso de valoración, popularización y negación del bambuco en el siglo XX. Por otra parte, un segundo documento, su libro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003), aborda temas acerca de la industrialización y difusión de las músicas populares y locales en Colombia y algunos otros casos latinoamericanos. Por último, Ochoa en su libro *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia* (2014) profundiza en temas del desarrollo de la canción y la oralidad en el siglo XIX y la “purificación de sangre” que menciona la autora en el desarrollo socio cultural en el siglo XIX en territorio colombiano.

1.1.2. Publicaciones periódicas y el *Diario Mundo al Día*

En el libro *La música nacional popular colombiana. En la colección Mundo al Día (1924-1938)* de Jaime Cortés Polanía (2004), el autor desarrolla de manera detallada el funcionamiento del diario *Mundo al Día* durante toda su vigencia. En él aborda temas como la polémica de la música nacional, los músicos que participaron en el periódico, el repertorio publicado y además anexa el catálogo completo de partituras publicadas. Sin duda, es uno de los trabajos más completos en dicho tema y que para el desarrollo de esta tesis, se convierte en una de las fuentes principales para estructurar el segundo capítulo.

Por otra parte, *La música en las publicaciones periódicas colombianas en el siglo XIX* (1998) de Ellie Anne Duque, presenta una investigación ubicada a lo largo del siglo XIX y se centra en especial en el periódico *Neogranadino*. En su estudio recopila varias obras de compositores criollos que eran compuestas al estilo de las danzas europeas del momento, así como también comenta las influencias de Europa en las nuevas danzas que empezaban a gestarse en Colombia. La investigación de Duque nos brinda una visión anterior a la llegada de *Mundo al Día*, por tanto, relevante para comprender los antecedentes de las publicaciones periódicas.

El artículo “Espejos, reflejos e imaginarios: el diario Mundo al Día (1924-1938)” de Susana Friedmann (2006), presenta un análisis desde la imagen y texto que se evidencian en las publicaciones del diario. La autora profundiza en las estrategias de seducción y consumo utilizadas por el diario con fines publicitarios y propagandísticos, para poder llegar a todo tipo de público: tanto lectores contemporáneos como personas que no sabían leer y que por medio de las diferentes imágenes utilizadas podían tener acceso al diario. Friedmann, a través de este artículo, nos aporta otro punto de vista del diario, mostrándonos las inclinaciones políticas y culturales que apoyaba este medio de comunicación, en una época de pleno auge del modernismo en Colombia.

Por último, Catalina Castrillón Gallego (2011), en su artículo “La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950”, comenta acerca de la estrecha relación de algunos periódicos con la llegada de la radio a Colombia, y cómo ambos medios funcionaron como fuertes influenciadores de los gustos en la nación. Castrillón a través de su artículo, nos aporta no sólo el papel de *Mundo al Día* en este panorama, sino de otros periódicos que funcionaban simultáneamente.

1.1.3. Análisis musical del bambuco y pasillo de la región andina colombiana

La monografía *Rítmica y melódica del folclor chocoano* (1961) de Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea hace un recorrido por distintos aires musicales del Chocó, siendo esta una región situada en el pacífico colombiano con fuertes raíces afrodescendientes en su cultura y música. Los autores hacen un análisis musical a través de algunas canciones típicas de la región,

las cuales fueron recolectadas en trabajo de campo. Uno de los elementos más relevantes a resaltar de esta investigación, es una pequeña sección de la monografía titulada *El “bambuco” y los aires típicos del Chocó*. Llama la atención la mención a este ritmo, teniendo en cuenta que es un ritmo asociado mayoritariamente a la región andina colombiana. Aquí los autores comentan que en dicha región también se toca el bambuco, pero con algunas diferencias musicales. Asimismo los autores plantean las similitudes rítmicas del bambuco con otros aires musicales del Chocó que han analizado en dicha monografía.

Respecto a investigaciones de carácter académico encontramos la tesis doctoral de Dirk Koorn titulada *Folk music of the Colombian Andes* (1977). El autor nos presenta un recorrido por los ritmos de la región andina colombiana: el bambuco, el pasillo, el torbellino, la danza y la guabina veleña. En el respectivo análisis, además de hablar de sus orígenes históricos, aborda las características musicales de estos ritmos, dentro del cual relaciona distintas obras para explicar aspectos rítmicos y melódicos. Respecto al trabajo de Koorn, llama la atención la época en que fue escrito, ya que en la década de los setenta pocos trabajos de esta índole y profundidad se encontraban. El autor realizó su trabajo de campo en Colombia y recorrió diversos lugares recolectando información que se detalla en el escrito. Como podemos ver, la tesis está escrita en inglés y está publicada por la Universidad de Washington.

La tesis doctoral de Jesús González Espinosa titulada *"No doy por todos ellos el aire de mi lugar": la construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el siglo XIX* (2006) presenta en una primera parte las distintas características musicales y coreografías del bambuco. En este trabajo cabe destacar que a medida que aborda distintos apartados relacionados con el contexto histórico y desarrollo del bambuco, va presentando varias piezas musicales de la época sobre las que realiza su análisis musical.

Francy Montalvo y Javier Pérez a través de su investigación *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana* (2006), realizan un análisis musical del pasillo con relación a los aspectos armónicos y melódicos a través de un repertorio comúnmente conocido en el territorio. Además de presentar dicho análisis y definir y detallar la constitución

estructural del pasillo, los autores proponen este método para ser aplicado en la improvisación del Jazz, campo en el que ambos autores se especializan.

De todos estos materiales revisados, hallamos que por lo general se tratan temas de carácter histórico que hacen referencia al origen y desarrollo de los diferentes ritmos. Así como también, en el caso de los análisis musicales, los autores usualmente abordan obras y compositores comúnmente conocidos dentro del repertorio. Respecto a la bibliografía relacionada al periódico *Mundo al Día*, encontramos que, si bien se comenta su desarrollo, difusión y catalogación de la colección de partituras, falta plantear investigaciones acerca de las obras musicales que conforman el conjunto de partituras. En este punto, nos encontramos con un vacío en temas de interpretación, grabaciones, difusión y análisis de las obras, conocimiento de sus compositores e incluso la escasa digitalización de este material al servicio de todo el público. En este sentido, esta investigación aportará a través del repertorio seleccionado, un análisis musical, la digitalización de las partituras y una edición crítica de las obras con audios de referencia para su estudio.

1.2. Metodología

En esta investigación se escogieron los ritmos de bambuco y pasillo de la región andina colombiana debido a la popularidad, desarrollo y difusión que tuvieron a lo largo del siglo XX, así como también porque han sido los dos ritmos de la región que más controversia han generado en cuestiones de origen, y de las que más análisis se han llevado a cabo.

Como primer paso, se evaluaron las publicaciones periódicas que contenían partituras, escogiéndose como estudio de caso de la investigación la revista *Mundo al Día, diario gráfico de la tarde* (1924-1938), ya que este diario, durante el periodo que estuvo activo, publicó partituras de manera habitual. La selección del repertorio para la presente investigación consistió en la elección de 27 obras pertenecientes a la colección de partituras publicadas por dicho diario, escritas para piano y todas ellas en los ritmos de pasillo y bambuco. Esta colección cuenta con 86 pasillos y 16 bambucos, de los cuales hemos seleccionado 14 pasillos y 13 bambucos, ya

que fue el repertorio al que se pudo acceder en las visitas presenciales de 2021 al Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá y consiste en un repertorio significativo que permite extrapolar las conclusiones obtenidas a todo el repertorio.

Luego de esta selección, se llevó a cabo un análisis musical, mediante el cual se abordaron de forma crítica y contextualizadamente los diversos elementos de ritmo, forma, expresión y desarrollo melódico y armónico que componen los rasgos distintivos del repertorio. Adicionalmente, se realizaron las ediciones y revisiones críticas de las partituras originales, presentando una edición más clara y cómoda para el intérprete. Finalmente, se describieron algunos aspectos técnicos o interpretativos que pueden aplicarse en la interpretación del violín, siendo este un instrumento que está fuera de las tradiciones musicales colombianas.

A través de las diferentes referencias consultadas y tras la evaluación del panorama que han vivido el bambuco y el pasillo de la región andina colombiana a lo largo de la historia musical de Colombia (véase Capítulo 2), surgieron inquietudes acerca de las razones por las que la música andina colombiana y su repertorio se han delimitado a un sector específico de músicos (concretamente a los que están vinculados a los instrumentos típicos de la región andina colombiana). A lo largo del desarrollo de la presente tesis, se pretende explicar cuál ha sido la razón de la existencia de una barrera entre la música tradicional popular y la académica y el porqué de brindarle exclusividad a su estudio a aquellos que son intérpretes de los instrumentos típicos. De esta manera surge la curiosidad por crear un acercamiento entre dos mundos aparentemente distintos que conlleven a evidenciar una interacción e intercambio de saberes.

1.3. Objetivos

El objetivo de esta tesis es poner en valor una selección de bambucos y pasillos andinos colombianos procedentes de repertorio publicado por el diario *Mundo al Día* (1924-1938). Para ello, los analizaremos desde parámetros musicales y los contextualizaremos en el desarrollo histórico y cultural de la música andina colombiana desde el siglo XIX hasta la actualidad para finalmente, ofrecer una primera propuesta de edición crítica de estas obras, incluyendo además

una propuesta interpretativa para instrumentos tradicionalmente ajenos a estos ritmos, como lo es el violín. Con esta finalidad, abordaremos el repertorio desde las siguientes perspectivas y planteando los subsiguientes objetivos secundarios:

- Analizar críticamente y exponer la conformación como género y transformación del bambuco y el pasillo de la región andina colombiana.
- Describir la presencia del repertorio seleccionado en la difusión de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX.
- Analizar el desarrollo melódico, armónico, rítmico y estructural del repertorio seleccionado.
- Presentar una propuesta interpretativa en el violín y así evidenciar los aspectos técnicos o interpretativos pueden aplicarse al bambuco y pasillo andino colombiano.
- Mostrar las posibilidades que ofrece la música andina colombiana hacia instrumentos no tradicionales, como es el caso del violín.
- Realizar una edición crítica de las partituras originales que permitan al músico una lectura cómoda.

Esta tesis se realizó bajo la metodología de investigación documental, que consiste en la recolección, análisis e interpretación de materiales, tales como, revistas, páginas web, libros, métodos, entre otros, así como también materiales multimedia como Cds y DVDs (López-Cano & San Cristóbal, 2014). Esta metodología permite obtener información desde diferentes perspectivas, que al ser aplicados en una investigación, dan la posibilidad de acceder a distintas fuentes de información. A través de esta metodología ha sido posible desarrollar los apartados históricos, así como también la obtención del repertorio de estudio.

Así, para el desarrollo de los Capítulos 2 y 3, fueron consultados diferentes documentos que permitieron establecer los diferentes hechos socioculturales e históricos acaecidos durante el período a estudiar para posteriormente vincularlos al análisis musical. Grebe Vicuña, (1991, p. 11) comenta que analizar la música de manera independiente reduce la capacidad para poder entenderla, por lo que un análisis musical debe tener en cuenta los enfoques sociocultural y musical. De esta manera es posible entender la música desde una posición más humanista y ver la relación de la música con su entorno y los posibles cambios que pueda traer. Por tal motivo, para este estudio se analizó el contexto histórico teniendo en cuenta sus diversos cambios que influyeron en los procesos musicales y culturales de la época. Algunas de las fuentes documentales mencionadas en el apartado anterior, se obtuvieron en la Sala de Música y la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango en la ciudad de Bogotá mediante visitas presenciales en Julio de 2021 y 2023. En una primera visita (Julio de 2021) se consultó bibliografía relacionada con el contexto histórico de los ritmos. En una segunda visita (Julio de 2023), con la finalidad de comprender el contexto en que fueron publicadas las piezas musicales estudiadas en esta tesis, se consultó el contenido completo de varios ejemplares del periódico *Mundo al Día* en donde aparecen publicadas algunas de las piezas musicales utilizadas en esta investigación, caso de las ediciones del 19 de mayo de 1928 (*Bogotá Social*), 01 de diciembre de 1928 (*Ricaurte*), 13 de febrero de 1930 (*Alma Nacional*), 04 de Julio de 1931 (*Suelo Ibaguereño*) y 08 de Abril de 1933 (*Volando Boy*).

Para el planteamiento del Capítulo 4, vinculado al análisis musical del repertorio seleccionado, se aplicaron algunos pasos del modelo de análisis que propone Jan LaRue (1989). Como primera medida, LaRue divide su análisis en tres apartados: *Antecedentes*, en el que hace referencia al conocimiento del entorno histórico de la música a trabajar; *Observación*, el cual lo divide en tres secciones llamadas dimensiones pequeñas, medias y grandes, en donde en cada una de ellas analiza aspectos musicales de sonido, armonía, melodía y ritmo, partiendo de secciones pequeñas de una obra como motivos o frases, procediendo a secciones medianas como un período o una parte de la obra y finalmente las grandes dimensiones se refieren a todo un movimiento u obra; y finalmente procede a la *Evaluación*, en donde tras haber obtenido los resultados del análisis de la obra, se plantean las diferentes conclusiones y consideraciones

pertinentes. Para el análisis de los bambucos y pasillos de esta tesis, realizamos algunos cambios en la propuesta de LaRue. En efecto, como mencionamos anteriormente, se realizó un análisis del contexto histórico, procediendo así al primer paso de *Antecedentes*. Para la realización de la *Observación*, trabajamos el bambuco y pasillo por separado. En esta fase nos diferenciamos de los cuatro apartados propuestos por LaRue, planteando trabajar: tipo de compás, ritmo en el acompañamiento, desarrollo melódico y su relación con el ritmo acompañante, estructura, armonía y velocidad, en pequeñas y medias dimensiones. Luego, al final de cada apartado elaborado se realizó la fase de *Evaluación*, que consistió en definir los aspectos más representativos de los ejemplos analizados. Finalmente, con la intención de vincular los dos ritmos se realizó una *Evaluación* en la grande dimensión, que expuso las características halladas en las etapas anteriores y sirvió para señalar las similitudes y diferencias entre los dos ritmos. En conclusión, esta tipología de análisis consistió en dar descripciones detalladas, aportando así información de todas las partes que componen las obras. Como comentamos anteriormente, la fuente primordial para realizar este tipo de análisis fueron las partituras originales, obtenidas del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia en la ciudad de Bogotá durante las visitas de Julio de 2021.

Finalmente, la edición de partituras se realizó a partir de las ediciones originales, respetando la información consignada en ellas, salvo algunas excepciones en donde hubo modificaciones motivadas por el estudio crítico de los materiales (véase Cap. 6, Edición Crítica). Se procedió a una edición mejorada a nivel estético, brindando un tamaño más grande de los diferentes elementos de la partitura. De esta manera, se buscó obtener una versión que resultara cómoda para el lector, permitiéndonos extender las obras a más de una página y no delimitarnos a una, como lucen originalmente casi todas las obras seleccionadas. La edición se realizó mediante el software de escritura musical *Finale*. Adicionalmente, se incluyeron los archivos de audio de las transcripciones, lo que permitió que la música se pudiera reproducir.

2. LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA A TRAVÉS DEL SIGLO XIX Y XX

La región andina colombiana es una de las seis regiones geográficas en las que se divide Colombia, siendo ésta una de las regiones más extensas y pobladas del país (véase Figura 2.1). Esta región nace en el sur y llega hasta el nor-oriente colombiano, y es atravesada por una cadena montañosa de tres cordilleras (oriental, central y occidental), proveniente de la gran cordillera de los andes que recorre toda Suramérica. Esta cordillera cuenta con diversos escenarios geográficos que se pueden apreciar a través de su variedad de climas y su amplia diversidad de fauna y flora. La región andina colombiana está conformada por los departamentos de: Tolima, Risaralda, Quindío, Norte de Santander, Santander, Huila, Cundinamarca, Caldas, Antioquia, Cauca, Boyacá y Nariño.

La región andina colombiana, además de su diversidad geográfica y poblacional, cuenta con una variada riqueza cultural y artística, que se mantiene activa hoy en día a través de diversas entidades y eventos que apoyan su difusión y preservación. Entre otros ejemplos de actividades culturales que preservan el patrimonio musical, podemos encontrar el *Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”* vigente desde 1975, el *Festival Hato Viejo Cotrafa* vigente desde 1987, el *Festival Nacional de Música “Mangostino de Oro”* vigente desde 1995, el *Festival*

nacional del pasillo colombiano homenaje a los Hermanos Hernández vigente desde 1990, entre otros; así como también instituciones educativas que brindan espacios para el aprendizaje de los ritmos nacionales como la *Academia Luis A. Calvo*, la *Universidad Pedagógica Nacional*, el *Conservatorio del Tolima*, entre otras. En todos estos espacios de la región andina colombiana se salvaguardan, históricamente, los cinco ritmos representativos: bambuco, pasillo, torbellino, guabina y danza, que se bailan e interpretan con instrumentos de cuerda pulsada y en algunos casos con instrumentos viento y percusión.



Figura 2.1. Mapa de las regiones geográficas de Colombia

Para la realización de esta investigación se ha escogido el sector centro-oriental de la región andina, en donde comúnmente se interpretan los ritmos tradicionales anteriormente mencionados. Estos ritmos son interpretados por instrumentos de cuerda pulsada,

generalmente por la guitarra, el tiple³ y la bandola andina⁴ (véase Figura 2.2). Cabe mencionar que algunos de estos ritmos presentan influencias musicales y culturales europeas que se difundieron con mayor fuerza durante el siglo XIX (Rodríguez Melo, 2016, pp. 1–3), como se explicará a lo largo del presente capítulo.



Figura 2.2. Instrumentos de cuerda típicos de la música andina colombiana

2.1. Siglos XIX y XX. La construcción de los aires nacionales

Antes de la independencia de Colombia en 1819 y durante el resto del siglo XIX, hubo una preocupación por la preservación del linaje español, promovido por la élite criolla y dirigentes españoles, quienes en ese momento ejercían un dominio sobre el territorio. Las élites criollas tomaron como ejemplo el sistema de castas implementado en época de la colonia española, si bien de un modo diferente, ya que no era una disputa de clases sino de carácter étnico

³ El tiple es un instrumento de cuerda pulsada, con un tamaño un poco más pequeño a la guitarra española. Tiene 12 cuerdas metálicas organizadas por cuatro órdenes (mi, si, sol, re) y dentro de la música andina colombiana es el instrumento que lleva la sección rítmica.

⁴ La bandola andina es un instrumento de cuerda pulsada, tiene herencia de la bandurria española, se toca con plectro (púa, plumilla). Tiene 12 cuerdas metálicas organizadas por dos órdenes dobles y cuatro triples (sol, re, la, mi, si, fa#). En la música andina colombiana es el instrumento que lleva la melodía.

y racial. Se gestionaron alianzas matrimoniales con tal de ascender en la escala de “pureza” y poder tener un mejor nivel social. Como es de esperarse en estos sistemas de estratificación, aquellos matrimonios con personas negras o mulatas eran rechazados por ser estigmatizadas como “inferiores”, generando que dicho proceso de purificación (como se conoció en esos años) a través de las generaciones fuera muy lento o incluso imposible. Como medida de imponer orden y control ante el abundante mestizaje en el siglo XVIII, aquella idea de ser puramente blanco era complicada de definir, así que la idealización de la “blancura” pasó de tener una connotación racial a ser cultural. La posesión de esclavos, la manera de vestir, el tipo de vivienda y el acceso a la educación, lo que en algún momento fue de uso exclusivo para los blancos, fueron los elementos que se deseaban poseer para poder exhibirlos ante la sociedad y demostrar así la pertenencia a un mejor estatus (Castro-Gómez, 2005, pp. 67–139).

Por tanto, el rechazo que existía frente ante la población negra, también existía para las prácticas culturales y sociales asociadas a ellos, como es el caso de la música y religión. En este sentido, veremos más adelante cómo el hecho de señalar que la música andina colombiana tuviera elementos de origen negro, trajo consigo, a lo largo del siglo XIX, una controversia que definiría su aceptación o rechazo. Dichos procesos de “limpieza” o “blanqueamiento” también fueron aplicados a la música andina colombiana a lo largo del siglo XIX y XX, como lo veremos en Capítulo 4, en referencia al bambuco.

A comienzos del siglo XIX, tras la independencia de Colombia, el territorio se sumergió en fases de inestabilidad política y económica que obligaban a adaptarse a un nuevo contexto; la nueva nación debía enfrentarse a una desorientación y además a la pérdida de un referente (Henao Ruiz, 2015, p. 13). La élite criolla que estaba al mando buscaba construir una identidad nacional mediante la imposición de sus políticas, estrategias económicas, imposición de la religión y de prácticas artísticas; y asimismo, demostrar a las demás potencias nacionales que la nueva Colombia gozaba de una identidad propia desvinculada del imperio español (Ramírez Uribe, 2020, pp. 128–129). Por tanto, fueron tomados como referentes Francia e Inglaterra para, de alguna manera, implementarlos en la nueva nación. La élite criolla promovió la creación de escuelas e instituciones para la enseñanza y práctica de la música con profesores extranjeros, que a su vez promovían e impulsaban danzas de origen europeo como la contradanza y

waltz (González Espinosa, 2006, p. 108; Henao Ruiz, 2015, p. 16; Ellie Anne Duque, en Bermúdez, 2000, p. 162).

Así pues, tras el periodo colonial, el *waltz* gozó de un impulso que lo llevó a su popularidad y aceptación en la élite de la sociedad durante la primera mitad del siglo XIX, había llegado en conjunto con otras danzas de origen europeo como mazurcas, minués y zarabandas, que también se popularizaron, pero el *waltz* fue de las favoritas por la sociedad de la época (Rodríguez Melo, 2016, p. 6). El *waltz* influenció enormemente los contextos en los que se utilizaba a través del siglo, haciendo parte de la música nacional del país y estando presente en la gran mayoría de ámbitos sociales, porque además de bailarse, se interpretaba y se escuchaba. Esto no fue un hecho exclusivo del *waltz*, si observamos las danzas que llegaron al país, podemos ver que todas están en compás de 3/4 y contienen ligeras diferencias en cuanto a la velocidad en que se interpretan y las acentuaciones que tienen en el compás.

Además, a raíz de las mezclas culturales, la manera de bailar el *waltz*, cuya característica era la sutileza y elegancia, fue viéndose modificada con el paso del tiempo. En esta transición del ritmo vienes, también pasó a llamarse “Valse al estilo del país” o “Vals colombiano”. Marulanda Morales (1989, pp. 525–526) cita las crónicas sobre los bailes en 1849 de José María Cordovez Moure, en donde comenta que las primeras transformaciones empezaron a darse en su forma, comprendida por dos partes. La primera, se basaba en un compás lento y pausado de 3/4 en el que los danzantes podían bailar en parejas tomándose sutilmente de las manos y realizando pasos elegantes y de corte académico; la segunda parte, llamada “la capuchinada”, consistía en acelerar la última sección de las piezas para darle más ánimo y libertad al momento, bailando de manera extravagante y zapateando. Por tanto, podemos ver que, al existir una variación tanto en el baile como en la música, ambas partes estaban directamente correlacionadas, haciendo inevitables las modificaciones en el ritmo.

A medida que el *waltz* se fue convirtiendo en una práctica más habitual en la sociedad, éste terminó transformándose en lo que conocemos hoy en Colombia como el pasillo,

heredando el compás 3/4, y quizás la característica quizás más relevante, el baile⁵. Se dice que el nombre del ritmo pasillo proviene de los pequeños y cortos pasos, “pasillos”, que debían darse al momento de bailarlo (Abadía Morales, 1997, p. 39; Montalvo y Pérez, 2006, p. 15) De esta manera el pasillo se hizo popular entre las danzas de salón europeas que eran comunes en la época (Cortés Polanía, 2004, p. 119), siendo este un hecho que lo alejaba de tener influencias campesinas directas. Al tratarse de una música para bailar, esta se popularizó en recintos familiares y propicios para encuentros de entretenimiento de las clases sociales altas que lo llevaron a ir adquiriendo rasgos de una cultura mestiza.

En el transcurso del siglo XIX, la música campesina como las coplas, décimas y romances de tipo improvisado y cantado (que eran interpretadas con acompañamiento musical de instrumentos de cuerda) siguieron teniendo cierta vigencia, pero la popularidad y consolidación de la canción y música bailable de origen europeo las relegó a un papel secundario. Dicho esto, la canción, cuya estructura era binaria y se interpretaban con instrumentos melódicos y piano, se hizo popular en los ambientes domésticos (Bermúdez, 1996, p. 114). Por esta misma época, empezó a haber menciones sobre otro tipo de forma musical, llamada “bambuco” en sus versiones de baile y tonada. Esta consistía en una melodía y secuencia armónica, que acompañaba romances y coplas. Además se mencionaba su relación con el fandango de origen español, en su baile y estructura para cantar (Bermúdez, 2000, p. 61). En cuanto a esta última afirmación de Bermúdez, ciertamente podemos encontrar relaciones con aquel ritmo español, ya que el tanto el bambuco como el fandango también son de carácter polirítmico. La ampliación de esta característica con relación al bambuco se detallará en el Capítulo 4.

⁵ Teniendo en cuenta que para la época la extensión del territorio al que hacemos referencia abarcaba a países como Venezuela y Ecuador, conocido como la Gran Colombia (véase Figura 2.1), es de esperarse que muchas tradiciones de carácter cultural se extendieran, en este caso el *waltz*. Tras las independencias de los países que conformaban esta unidad nacional, podemos encontrar que también tienen adaptaciones musicales de dicho ritmo. En Venezuela se conoce como “vals venezolano” y en Ecuador también recibe el nombre de “pasillo”. En el caso ecuatoriano se desarrolló en un tempo lento, mientras que en Venezuela y Colombia optaron por una velocidad más rápida. Además, el pasillo colombiano, tomó dos variantes, se mantuvo la velocidad rápida para el pasillo instrumental y el pasillo vocal tomó una velocidad más lenta (Koorn, 1977, p. 140). Como hemos visto, en ambos casos se constata la herencia europea y se establecen similitudes musicales, tales como el uso del compás 3/4, ritmo cadencioso, interpretación en agrupaciones de carácter instrumental y las canciones con letras de carácter nostálgico y baile en parejas. Más información al respecto puede hallarse en Granda, Wilma (2004); Herrera, Sylvia (2012); Godoy, Mario (2005).

Situándonos de nuevo en la de difusión y promoción de la enseñanza musical, ante el interés por promocionar la música europea y brindar un acercamiento y conocimiento a la sociedad bogotana, se fundó en 1846 la *Sociedad Filarmónica*. Conformada por músicos (en su mayoría de origen extranjero), políticos y personalidades de la clase alta capitalina, la *Sociedad Filarmónica* alcanzó a tener una plantilla de músicos estable y llegó a tener programaciones de conciertos habituales que eran anunciados en varios periódicos de la época. A lo largo de sus once años de vigencia se convirtió en la entidad encargada de dotarle a la sociedad capitalina no solo un espacio cultural, sino un espacio de símbolo de distinción y alto estatus entre la élite (Henao Ruiz, 2015, pp. 16–19)

Entre los años 70 y 80 del siglo XIX, seguían siendo usadas las danzas de origen europeo, pero de manera lenta empezaron a consolidarse los bailes nacionales, en aquel momento llamados “fandango nacional” y “vals del país”, lo que respectivamente más adelante serían el bambuco y pasillo, respectivamente. El bambuco se hacía presente en dos contextos principales: el primero, en los recintos aristocráticos como danza en la música de salón, donde se interpretaba a través de pequeñas piezas para piano; el segundo, en el entorno urbano, como bambuco-canción, donde se interpretaba con acompañamiento de instrumentos de cuerda (Santamaría Delgado, 2007, p. 6). La consolidación de los ritmos jugaba un papel importante dentro de la sociedad, ya que el espíritu nacionalista cultural con ansias de definir elementos de identidad nacional estaba en auge a finales de siglo. Asimismo, con el ánimo de promover y difundir la música de la época, es cuando a finales de siglo surgen algunos periódicos y revistas que publicaban partituras de la música que se interpretaba en aquel momento. Las publicaciones principales fueron *El Mosaico* (1858-1865), *El Día* (1840-1851), *Revista Ilustrada* (1898), *La Lira Granadina* (1836), *La Lira de Los Andes* (1865), *Papel Periódico ilustrado* (1881), *La Lira Antioqueña* (1886), y *Revista Musical* (1900-1901) (Rodríguez Melo, 2016, pp. 12–13).

De las publicaciones periódicas de mediados del siglo XIX, cabe destacar la labor del periódico el *Neo-granadino*. Fue un periódico que circuló semanalmente en Bogotá entre 1848-1857 y se destacó por su trabajo litográfico que empezaba a llegar a Colombia. El periódico contenía diferentes secciones que hablaban sobre temas de actualidad, personajes históricos y relevantes, dibujos y retratos litografiados, e incluía partituras en el apartado final.

A pesar de ser varias décadas anterior a *Mundo al Día*, el *Neo-granadino* es sin duda un antecesor claro del primero en cuanto a la difusión musical a través de publicaciones periódicas. Así pues, el *Neo-granadino* llegó a publicar un repertorio de hasta 31 piezas de salón de tradición europea, donde predominan el *waltz* y la contradanza. Las partituras se diferenciaban del resto del periódico por su tamaño y calidad del papel, diseñadas para ser utilizadas por el intérprete, que incluso podían llegar a ser objetos de colección (Duque, 1998, p. 11). Los músicos que participaron en las publicaciones eran formados en el país (ya hemos visto anteriormente que en la mitad del siglo XIX se promovieron las entidades educativas), profesores de música e intérpretes cuyas influencias eran compositores poco reconocidos de la ópera italiana y piezas de salón de París o Londres. Las obras de esta colección, en términos musicales, se destacan por la utilización de armonía cromática y el escaso uso del contrapunto (*ibid.*)⁶.

Algunas de estas obras publicadas por el *Neo-granadino*, se pueden encontrar en la Hemeroteca Digital Histórica del Banco de la República de Colombia, que cuenta con varios ejemplares de dicha publicación⁷. Por citar algunos ejemplos, encontramos tres obras publicadas por este diario: *Polaca*, escrita para guitarra en un compás de 3/8; *La belle etoile* un vals para piano, escrito a dos secciones con un claro acompañamiento armónico y *Serenata*, una obra para flauta, violín y piano basada en un tema alemán. Es importante anotar que, a finales de siglo, con la llegada de la radio y la difusión de música internacional, los hábitos de escucha y baile empezaron a cambiar. Diferentes ritmos de origen extranjero (predominando la música de Estados Unidos) empezaron a tener acogida y popularizarse a finales del siglo XIX. Algunos ejemplos de ritmos que se empezaron a escuchar y bailar fueron el tango, *schotis*, *fox-trot*, *two-step*, *one-step* y *maxixe* (Bermúdez, 2000, p. 60). En el Capítulo 3 veremos como la llegada de esta música también se vio reflejada en las composiciones.

La transición del siglo XIX al siglo XX en Colombia fue un difícil momento para la sociedad, ya que por un lado había un arraigo a las diferentes costumbres (normas sociales,

⁶ El trabajo de Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas en el siglo XIX (1848-1860)* Edición de Uso (2018), contiene transcritas y editadas todas las partituras de esta colección.

⁷ Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia (2024). *Hemeroteca Digital Histórica*: <https://bel.banrepultural.org/digital/collection/p17054coll26> [Consultado 20/02/2024]

religión y cotidianidad) e influencias artísticas heredadas del colonialismo y, por otro lado, empezaba a surgir la necesidad de buscar una identidad nacional propia, ajena a las tradiciones hispánicas. Además, el cambio de siglo trajo consigo el objetivo fundamental de incrementar e incorporar una economía, mercado y cultura internacional. En este proceso de transformación social llegaron al país músicos, comerciantes, exploradores de origen extranjero que quisieron desarrollar una nueva cultura. Muchos de ellos fueron promotores musicales que transmitieron la visión e importancia que tenían de la música y su función educativa, formativa y moral en la sociedad (Bermúdez, 1996, p. 114). Un ejemplo es el caso de Henry Price (1810-1863), fundador de la Academia Nacional de Música y también de la *Sociedad Filarmónica* (mencionada anteriormente), fue dibujante, músico y educador de origen inglés, aportó los primeros esquemas de educación musical y tradujo varios métodos de enseñanza de instrumentos musicales que no había presentes en el país en aquel momento.

En medio de la transición al siglo XX, entre 1890 y 1900, justo en medio de la Guerra de los Mil Días⁸ en Colombia, nace la Gruta Simbólica, una asociación vinculada a la bohemia capitalina del momento, conformada por diversos intelectuales, escritores, artistas y músicos de la época. La asociación empezó a funcionar en la clandestinidad, realizando tertulias para discutir diversos temas de actualidad, establecer ideales literarios, artísticos y musicales, que a su vez se relacionaban con la política nacional, planteando nuevos caminos en medio de una sociedad cambiante que esperaba con ansias de la modernidad (García Ángel, 2015, pp. 9-18). Este tipo de movimientos bohemios, que tuvieron su inicio en París, en el siglo XIX, se caracterizaban por la despreocupación de las posesiones materiales, por la adopción de posturas políticas y sociales contrarias a las ortodoxas, la búsqueda de ideales artísticos y literarios, y libertad

⁸ Una de las causas por las que se desarrolló la Guerra de los Mil Días, fue por la implementación del proyecto político de la Regeneración a lo largo del siglo XIX, que proponía estrategias para consolidar la nación tras su independencia. En un principio dicho proyecto fue afín a ideas liberales de carácter laico y progresista y hacia finales del siglo estuvo del lado conservador con ideas opuestas de carácter centralista, tradicionalista e incluyendo a la iglesia católica en dicho proceso (Bushnell, 2023, pp. 216-223). El proyecto Regeneración buscaba cambios en la forma de ser y pensar, directamente relacionados con elementos culturales que proponían el castellano como el idioma de la nación, conservar las tradiciones españolas y el catolicismo (Jiménez Hernández, 2012). Al asumir los conservadores el liderazgo de este proyecto y no darle cabida al partido liberal, se desataron una serie de protestas y luchas que buscaban legitimar la participación liberal.

en cuanto al desarrollo de las relaciones sentimentales y personales. De París, la bohemia llegó a otras ciudades europeas, norteamericanas y latinoamericanas (*ibid.*)

En Bogotá, la Gruta Simbólica realizaba las reuniones en restaurantes, tertulias, cafés literarios y los piqueteaderos de Bogotá. Uno de los lugares más conocidos fue *La Gaité Gauloise* al cual nombraban y traducían de manera jocosa como “La gata golosa”⁹. Los encuentros de la Gruta Simbólica significaron espacios donde la vida intelectual podía expresarse libremente, pese a que los temas más recurrentes del momento eran los relacionados con la política (Rodríguez Melo, 2016, p. 20).

Las tertulias de la Gruta Simbólica también estaban acompañadas de música, y de esta asociación se dieron a conocer varios músicos que contribuyeron a la difusión de los “aires nacionales”¹⁰. Un ejemplo es el caso de Emilio Murillo (1880-1942), quien musicalizaba las tertulias interpretando con el piano bambucos y pasillos. Más adelante, este compositor tuvo un papel importante en la difusión de la música andina colombiana¹¹.

A principios del siglo XX, el *waltz* ya estaba arraigado a la cultura colombiana y se había modificado tras desarrollarse en una sociedad criolla. Esto lo lleva a convertirse en un símbolo tradicional en la cultura musical, tras su despliegue y popularidad. Asimismo, como ya mencionamos anteriormente, la transformación del *waltz* en pasillo, sirvió como un elemento clave para la construcción del nacionalismo cultural, catalogándolo y posicionándolo como parte de la música nacional¹². Cortés Polania (2004, pp. 119-126), comenta las diversas características que tenía el pasillo a comienzos del siglo XX. Para la época, ya era definido como una pieza instrumental, conocido y popularizado en diferentes ambientes públicos y privados, siendo interpretado en pianos y en pequeñas agrupaciones como es el caso del de formato estudiantina. El pasillo consistía en una pieza escrita a compás 3/4, con un acompañamiento fijo, un

⁹ En este lugar se dio a conocer el pasillo de Fulgencio García, *La gata golosa*. Inicialmente se llamaba Soacha, pero al parecer adquirió tanta fama en el recinto que terminaron cambiando su nombre. Información consultada de: Publicación del 11 de mayo de 2020 en la página de Facebook de la Radio Nacional de Colombia. <https://www.facebook.com/watch/?v=278236143206514> [Consultado 20/02/2024]

¹⁰ A partir de este momento, en el desarrollo del presente capítulo, se utilizará el término “aires nacionales” para referirnos al bambuco y al pasillo.

¹¹ La información acerca de Emilio Murillo se ampliará en el Capítulo 3.

¹² En el capítulo 4 se ampliará la información.

desarrollo melódico con elementos sincopados, una estructura definida por secciones y a diferencia de cómo era conocido en el siglo XIX, en el siglo XX pasó a tener una tercera sección y algunas veces incluyó una pequeña introducción.

También al bambuco, la danza y la guabina les fue modificada su estructura y formato. Estos cambios se le atribuyen al músico colombiano Pedro Morales Pino (1863-1926) (Montalvo & Pérez, 2006, p. 15). En el caso del bambuco, a partir de 1900, se muestra un cambio respecto a las composiciones del siglo XIX. Los bambucos de esta época presentan una introducción, contrastes entre secciones y cambios de tonalidades de mayor a menor o viceversa dentro de una misma obra (Cortés Polanía, 2004, p. 128).

Por la misma época, los bambucos y pasillos cantados se empezaron a dar a conocer; los primeros a finales de siglo XIX y los segundos a principios del siglo XX. Junto con otras corrientes internacionales, como el bolero, se popularizaron en el mundo musical en New York entre 1910 y 1930 (Bermúdez, 1996, p. 119), debido a la realización de giras internacionales y realización de las primeras grabaciones en vinilo de bambucos y pasillos con las casas disqueras estadounidenses *RCA Victor* y *Columbia* (Pulido Londoño, 2018, p. 72; Rodríguez Melo, 2016, pp. 28-29; Santamaría Delgado, 2007, p. 10). El inicio de las giras internacionales comenzó a cargo de la *Lira Colombiana* dirigida por Pedro Morales Pino, en el año 1900. Otros de los músicos que fueron contratados para realizar grabaciones fueron Emilio Murillo (1880-1942), Alcides Briceño (1886-1963), Alejandro Wills (1887-1943) Jorge Áñez (1892-1952), y los Hermanos Uribe. En este punto, es importante resaltar las relaciones que creaban los músicos colombianos en sus viajes, ya que sirvieron para abrir nuevos espacios en el exterior en cuestiones de grabaciones y conciertos. Para la época, en el territorio nacional no se contaban con las mismas facilidades y apoyo para difundir la música nacional. Estas sinergias también resultaron ser provechosas en cuestiones de intercambios musicales y artísticos, para dar a conocer la música colombiana ante músicos de origen extranjero¹³.

¹³ De los contactos e intercambios entre músicos que se dieron en estos años, está el caso de Terig Tucci (1897-1973) un reconocido músico argentino, famoso por haber sido el director y arreglista de la orquesta de Carlos Gardel. Tucci era el responsable de las grabaciones latinoamericanas de la *RCA Victor*, y por ende estaba en constante contacto con los músicos colombianos, teniendo así un aprendizaje cercano que lo llevó a componer un

Concretizando, podemos ver como en las primeras décadas del siglo XX, la sociedad empieza a cambiar y busca respaldo en la música para transmitir sus mensajes ideológicos para muchos proyectos. La bohemia capitalina, por su parte se esfuerza por promover el conocimiento y difusión de la llamada música nacional a través de distintos medios de comunicación, hecho que conllevó a crear un repertorio que reflejara las vivencias del momento y a su vez consolidar el pasillo y el bambuco en cuestiones de estructura e interpretación, difundiéndose a través de diversos conjuntos instrumentales de cuerda como estudiantinas y orquestas que poco a poco irían ganando aceptación y difusión entre la sociedad.

2.2. Una nación sin música representativa

El nacionalismo cultural europeo fue un movimiento que emergió con el objetivo de preservar una unidad e identidad de la nación, en la que ésta tuviera la oportunidad de conservarse y renovarse (Smith, Anthony D., 1997, como se citó en Cruz González, 2002, p. 222). Este movimiento se extendió a los países de América Latina en el siglo XIX, momento a partir del cual la música nacional tuvo la necesidad de codificar los símbolos identitarios que constituirían a las recientes naciones (Cruz González, 2002, p. 222). Particularmente en música, el término nacionalista se ha venido usando para designar un tipo de música cuyas raíces provienen del folclore de una región (Boada Valencia, 2012, p. 72).

En el caso de Colombia, este movimiento cultural empezó a gestarse hacia 1890. Fue en aquellos años que surgió el movimiento de nacionalismo cultural, inducido por diversos intelectuales y artistas colombianos cuyo deseo era tener una música representativa de la nación que pudiera expresar la idiosincrasia del pueblo y diferenciarse ante otras culturas.

variado repertorio de ritmos andinos y fundar la *Estudiantina Colombiana Tucci* (Rodríguez Melo, 2016, p. 2). Dentro de sus obras más conocidas están los pasillos *Edelma* y *Anita la bogotanita*. Lo curioso de Tucci, es que nunca llegó a visitar Colombia. En el canal de Youtube *Clásicas Colombianas*, se encuentra disponible una compilación de las obras compuestas e interpretadas por Tucci (Clásicas Colombianas, 2023). También en el canal de Spotify del Quinteto Leopoldo Federico encontramos el disco “La música andina colombiana de Terig Tucci” con arreglos de sus obras, pero en formato instrumental de bandoneón, violín, guitarra eléctrica, piano y contra-bajo.

Los aires nacionales, en especial los ritmos de bambuco y pasillo, en aquel momento tenían dos bandos: los que los aceptaban y apoyaban porque era la representación de una nación, y los que esperaban que aquella música representativa estuviese al nivel de compositores europeos reconocidos. Este debate empezó a intensificarse con la transformación del Conservatorio de Música Nacional en 1910, bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), quien llegó a este cargo después de haber estudiado composición en la Schola Cantorum en París. Anteriormente, el conservatorio tenía el nombre de Fundación Academia Nacional de Música, fundada en 1882, siendo ésta la primera institución de formación musical en el país. Tras la llegada de Uribe Holguín, se modificó el nombre del centro y se reformó su plan de estudios, adaptando el formato al estilo europeo, y consecuentemente, dejando a un lado a los intérpretes de música popular. Era de esperarse que, en una nación nueva, regida bajo una élite criolla durante tanto tiempo, donde los referentes extranjeros denotaban mejor estatus y progreso, se viera con elogio a alguien formado en un país como Francia y se aceptaran dichas estructuras cuando se trataba de brindar una educación a la sociedad.

Tras consolidarse el rechazo en el Conservatorio a los músicos que interpretaban los aires nacionales, el aumento en la difusión y popularidad de estos ritmos resultó ser una amenaza para aquellos “académicos” que no veían con buenos ojos a la música andina colombiana. Esta tendencia excluyente fue altamente criticada y debatida por numerosas personalidades, entre quienes se encuentra Emilio Murillo Chapul (1880-1942) uno de los principales exponentes en defensa y difusión de la música andina colombiana. Murillo se enfrentó a los comentarios y críticas de músicos académicos, como por ejemplo, las de Honorio Alarcón (1859-1920), en aquel momento director de la Academia Nacional de Música, quien en 1907 refiriéndose a los aires nacionales, señalaba: “La música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos; es más bien monótona” (Cortés Polanía, 2004, p. 54). Por otro lado, otro de los señalamientos fue por parte de Guillermo Uribe Holguín a través la *Revista del conservatorio*, que para ese entonces estaba recién fundada:

“Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte nacional y arte popular. [...] Por un efecto de

mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad” (Uribe Holguín, 1911 como se cita en Cortés Polanía, 2004, p. 55)

También hubo señalamientos por parte de Gustavo Santos (1894-1967) quien estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Santos anunciaba que no había ningún vestigio ni herencia de la música indígena Chibcha¹⁴, ya que, al ser tan antigua y desaparecida del territorio, no podía tener ningún referente o inspiración para crear algo puramente propio. Además, consideraba que aquella música popular que se daba a conocer como la música nacional era fácil, de escritura rudimentaria y sin mayor interés. Santos propuso acoger la tradición musical española, que había estado durante muchos años en el país, para solucionar el eslabón perdido de la música en Colombia (Uribe Holguín G. como se cita en Cortés Polanía, 2004, pp. 56-58).

Emilio Murillo, por su parte, hacía sus intervenciones al respecto, promoviendo y luchando por abrir espacios para la música nacional, y se refería al pasillo y al bambuco como aquellos ritmos capaces de tocar “las fibras más hondas del alma, la voz de la patria, la bandera espiritual de Colombia”, así como también los relacionaba con los productos de exportación y prestigio del país como el petróleo, café y esmeraldas. (Bayona Posada, como se cita en Cortés Polanía, 2004, pp. 60-61). Respecto a la idea de música nacional, exponía que ésta debía ser de tipo sencillo, como canciones o piezas de baile, pero también tenía que denotar una técnica estupenda para demostrar al mundo la extraordinaria belleza de los cantos nacionales¹⁵. También opinaba que la música debía ser accesible a todos los intérpretes y que debía estar escrita para que fuera digna de ser interpretada por profesionales (*íbid*)

Como expusimos anteriormente, en la época había distintos bandos y un fuerte movimiento para designar y reconocer una música nacional. Por distintas vías, los compositores buscaban llamar la atención del público, con la intención de transmitir mensajes nacionalistas: en algunos casos buscaban idealizar la vida campesina por medio de sus títulos y/o contenidos

¹⁴ Se conoce como Chibcha o Muisca, a la población indígena que habitó en altiplano central de Colombia antes de la llegada de la conquista española al territorio.

¹⁵ Emilio Murillo tomaba como ejemplo un estudio de José Antonio Rodríguez publicado en *Mundo al Día* (Cortés Polanía, 2004, p. 61).

de sus letras. Algunos ejemplos los encontramos en *Tiplecito de mi vida*, con música de Alejandro Wills y texto de Víctor Martínez, *El Trapiche*, con música de Emilio Murillo y texto de Ismael Enrique Arciniegas, *Mi cabaña* de Emilio Murillo o *Canoita*, con música de Emilio Murillo y letra de Jorge N. Soto. A continuación podemos ver la letra de este último:

*Canoita de mi río, tronquito de mis cedrales,
cómo flotas de bonito sobre los fieros raudales,
y cómo reman de bien tus coreguajes patrones,
amos son de tu vaivén, dueños son de tus amores,
amos son de tu vaivén, dueños son de tus amores.*

*Canoita, se me antoja, que bailas en la corriente
bambucos y torbellinos nacidos en tierra ardiente,
al rozar por las orillas te saludan las banderas,
azuladas y amarillas mariposas volanderas,
azuladas y amarillas mariposas volanderas.¹⁶*

A través de la historia del repertorio de la región andina colombiana podemos ver que a mediados del siglo XX aún estaba presente la evocación de un ambiente bucólico en el repertorio. Por citar un par de ejemplos, tenemos el bambuco *La ruana*, con música José Macías y letra de Luis Carlos González, y el vals *Pueblito viejo* de José A. Morales, cuya letra es la siguiente:

*Lunita consentida, colgada del cielo
Como un farolito que puso mi Dios
Para que alumbraras las noches calladas
De este pueblo viejo de mi corazón

Pueblito de mis cuitas, de casas pequeñitas
Por tus calles tranquilas corrió mi juventud
Que un día aprendí a querer, la primera vez
Nunca me enseñaste lo que es la ingratitud

Hoy que vuelvo a tus lares trayendo mis cantares
Y con el alma enferma de tanto parecer*

¹⁶ Letra tomada del disco Coros Cantares De Colombia Vol.II, disponible en el canal de Youtube de Sonolux Oficial: <https://www.youtube.com/watch?v=t-jbLud0VOQ> [Consultado 15/12/2023]

*Quiero pueblito viejo, morirme aquí en tu suelo
Bajo la luz del cielo que un día me vio nacer.*¹⁷

Volviendo a situarnos a principios de siglo XX, para la década de los años treinta, varios compositores tuvieron la oportunidad de salir del país y formarse. Esto significó un hecho relevante, ya que al volver a Colombia tenían la oportunidad de compartir sus enseñanzas en el ámbito académico, suponiendo, por ende, un gran aporte a las futuras generaciones. Al volver al país, fueron acogidos con respeto y admiración por parte del gremio de músicos académicos, pero, sobre todo, con la esperanza puesta en ellos para solucionar las diferentes disputas en el conservatorio respecto a la educación musical y las brechas entre música popular y académica.

Uno de los compositores que estudió fuera del país fue José Rozo Contreras, violinista y compositor que demostró habilidad como arreglista y desempeñó por más de cuarenta años la posición de director de la Banda Nacional. Rozo Contreras estudió en el conservatorio de Viena y allí compuso y estrenó su obra para orquesta *Suite tierra colombiana* (1930) conformada por tres movimientos: I. Obertura, II. Intermezzo y III. Valse. Tras su estreno, su obra fue incluso elogiada y comentada en algunos periódicos vieneses. Pastrana Silva (2011, p. 45) cita algunos comentarios hechos por dicha prensa, recopilados en el libro *Memorias de un músico de Bochalema*, escrito por el mismo Rozo Contreras en 1960, que afirman:

“la obra muy agradable, contiene temas nacionales muy bien trabajados y una instrumentación rica de color, y obtuvo una tempestad de aplausos”; [...] “el joven compositor que adelanta sus estudios musicales en el Conservatorio de Viena, ha entrelazado muy hábilmente temas de su patria sudamericana en una suite, que contiene al final un valse, síntesis del aire de Colombia y del valse vienes”; [...] “en Viena se escuchó hace pocos días la suite Colombia, del sudamericano José Rozo Contreras, que contiene una serie de temas nacionales de la patria del compositor. La obra -la primera música colombiana ejecutada en Viena- ha despertado gran interés y ha tenido una lisonjera acogida”.

¹⁷ Letra tomada del disco Colección Doble Platino Vol. 1, interpretado por el dueto Garzón y Collazos, disponible en el canal de Youtube de Sonolux Oficial. <https://www.youtube.com/watch?v=x0yoFA6MfYs> [Consultado 15/12/2023]

Tras regresar a Colombia, Rozo Contreras, estrenó y dirigió su obra en 1931 en el Teatro Colón de Bogotá. Comenta Rozo en sus memorias que en el público se encontraba el compositor Emilio Murillo y tras terminar el primer movimiento de la obra, éste gritó con entusiasmo “¡Viva la verdadera música colombiana!”, hecho que motivó a los asistentes a repetir la exclamación y a ovacionar al compositor (*íbid.*). No obstante, Rozo Contreras se mantuvo al margen de las discusiones del conservatorio, mencionadas anteriormente. A pesar de su indiferencia, su obra se convirtió en un paradigma del nacionalismo musical de Colombia, siendo un referente para los bandos de músicos, tanto académicos como populares, demostrando una forma de vincular la música académica a los ritmos de la región andina colombiana, a partir de su instrumentación y formas musicales.

Otro de los compositores que aportó una obra de carácter sinfónico con reminiscencias de aires nacionales fue Adolfo Mejía (1905-1973) con su *Pequeña Suite* estrenada en 1938 en el Teatro Colón de Bogotá, en el marco del II Festival iberoamericano de música en conmemoración de los 400 años de Bogotá (Parra Lozano, 2015, p. 18). Esta obra posee tres movimientos denominados, I. Bambuco, II. Canción, Torbellino y Marcha y III. Cumbia. Mejía tuvo una formación musical familiar y también con músicos que habían tenido la oportunidad de estudiar en Europa. Su estilo compositivo se forma bajo cánones italianos incentivados por sus maestros Lorenzo Margotini, Tito de San Giorgy y D’Santis y por su paso por el Conservatorio Nacional de Música en donde estudio armonía y contrapunto (Corredor Mesa, 2018, pp. 35, 36). Mejía se destacó por ser un músico prolífico, perteneciendo a diversas agrupaciones y desempeñándose como compositor y arreglista. El estreno de la *Pequeña Suite* lo llevó a ganarse una beca para estudiar en Francia en *L’Ecole Normale de Musique de Paris*, recibiendo clases con la reconocida pedagoga Nadia Boulanger en 1939, aunque poco duró la experiencia debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial (*íbid.*). Mejía expuso en su obra de manera clara las diversas características rítmicas y melódicas propias de ritmos utilizados para cada uno de los movimientos, combinándolos de tal manera que reflejan un dominio de la orquestación. Su obra en la época de alguna manera rompe la coyuntura de unir música académica con folclórica, aquella que tanto se discutía a principios del siglo XX.

A través de las dos obras expuestas anteriormente, podemos ver que, aunque algunos músicos accedían a una educación musical académica, en ellos perduraba el deseo de seguir estudiando los aires musicales colombianos. Es aquí donde podemos ver el interés de llevar los ritmos colombianos al lugar donde sólo es admitida la música de carácter académico, para hacerla visible y evidenciar sus distintas posibilidades de carácter compositivo e interpretativo fuera del ámbito tradicional y de su contexto habitual.

Por otra parte, desde la primera mitad del siglo XX, surgieron algunos cambios en la organología utilizada para la música nacional. Por un lado, el piano se había popularizado y hacía parte del mobiliario de las clases altas y medias (aunque en esta segunda con algo menos de presencia) (Bermúdez, 2000, p. 55; Duque, 1998, p. 25); y por otro lado, en el caso de las cuerdas pulsadas, el tiple salió de los contextos campesinos y se empezó a interiorizar en los ambientes familiares, llegando a moldearse y aceptarse dentro de la sociedad. Se encuentra la misma situación en las agrupaciones típicas de los aires nacionales, tales como tríos y estudiantinas. Éstas se preocuparon por trascender del contexto popular y festivo de los salones familiares, para pasar a las salas de concierto, las cuales eran destinadas para la música erudita, conllevando la adopción de características como por ejemplo el uso de una vestimenta formal (tipo *frac* o *smoking*) para los conciertos (Figura 2.3), el desarrollo técnico e interpretativo de los instrumentos y el uso de partituras. Además, estas agrupaciones no solo interpretaron aires andinos, sino que también incluyeron arreglos de obras de música erudita europea, como polcas, danzas y *waltz* (Ochoa, 1997, pp. 38–39; Pulido Londoño, 2018, p. 72).

De esta manera se puede observar la situación que vivía la música andina colombiana y su controvertida aceptación en el ámbito académico y social, que pretendía relegarla de la cultura colombiana. En este punto podemos afirmar que los aires nacionales pasaban por el proceso de “limpieza”, del que se hablaba al inicio del presente capítulo. Dicho proceso, irónicamente, no relegó a estos estilos musicales de la vida cultural, sino que resultó ser una vía para llegar a tener aceptación y para estar al mismo nivel de la música académica. Por tanto, los aires nacionales salieron de sus contextos tradicionales, para ser tenidos en cuenta y alcanzar dicha aceptación. Esto también motivó a compositores y artistas del ámbito popular para

sumar esfuerzos en sus producciones musicales, grabaciones y difusión en diversos medios de comunicación para tener más alcance y apoyo en el país.



Figura 2.3. Estudiantina la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, 1918¹⁸.

2.3. Difusión de la música nacional

Impulsado por la gran cantidad de invenciones y novedades tecnológicas, así como los mencionados cambios de paradigma culturales, hacia los años veinte del siglo XX, también empieza a cambiar el periodismo en Colombia. En años anteriores estaba dirigido por y para una élite social e intelectual a la que sólo accedía gente letrada (Friedmann, 2006, p. 6), pero los procesos de modernización e industrialización altamente influenciados por Europa y Norteamérica empezaron a modificar las formas de difusión de noticias. A la par, la bohemia capitalina estaba en pleno auge buscando formas y medios de expresión de sus ideales que permitieran llegar a más gente. La popularización de la música andina colombiana a través de los medios de

¹⁸ Fotografía del Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca: <https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/32054> [Consultado 01/12/2023]

comunicación entre las décadas de los veinte y de los cincuenta del siglo XX, jugó un papel central en su difusión y validación como una práctica musical aceptable (Ochoa, 1997, p. 38). De esta manera, surgieron diversos medios de comunicación que pretendían transmitir a la sociedad temas de actualidad, sobre política o asuntos sociales, culturales y artísticos.

En Bogotá, la música de salón se mantuvo gracias a la labor de las publicaciones periódicas de algunos diarios capitalinos que incluyeron partituras impresas como separatas, de tal manera que podían conservarse para luego ser encuadradas. (González Espinosa, 2006, como se citó en Casas Figueroa, 2010, p. 114). Las partituras mayoritariamente eran para piano, y algunos de los periódicos y revistas que contribuyeron a esta difusión en el país fueron: *Mundo al Día* (1924-1938) en Bogotá, la revista mensual ilustrada *El Repertorio* (1896-1897), *La Lira Antioqueña* (1886) en Medellín, la *Revista Musical* (1900-1901) dedicada a la música y literatura en Medellín (Casas Figueroa, 2010, p. 107), en Bucaramanga la *Revista gráfica Tierra Nativa* (1926-1931), *El gráfico* (1910-1941), *Cromos* (1916-actualidad), *Vida, Micro y Hojas de Cultura Popular* (1947-1957) (Cortés Polanía, 2004, p. 11)¹⁹.

Además de las publicaciones periódicas, la llegada de la radio en esa misma época colaboró a modificar la vida familiar, llevando el entretenimiento que se daba en diferentes lugares de la ciudad a los hogares. Este hecho reemplazó parcialmente algunas prácticas cotidianas que existían, como las visitas, tertulias y eventos en recintos familiares (Castrillón Gallego, 2011, p. 138). Asimismo, junto con el cine, la radio fue uno de los avances tecnológicos que llamaron la atención de la audiencia logrando su esplendor entre 1930 y 1940, emitiendo programas deportivos, informativos, dramáticos y de la moda. Los periódicos, por su parte, ejercieron un papel publicitario del cine (Figura 2.4 y Figura 2.5) y la radio (Figura 2.6), publicando noticias, recomendaciones técnicas, anuncios sobre el funcionamiento, compra, instalación de la radio, anuncios de la programación radial de las emisoras y de cine y comentarios positivos acerca de los últimos avances tecnológicos (*ibid.*). De esta manera, actuaron de manera conjunta artistas, músicos y actores en los nuevos procesos de modernización.

¹⁹ Cortés Polanía no incluye las fechas de publicación de las revistas, éstas fueron halladas en el Catálogo Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Colombia).



Figura 2.4. Anuncio de cinema en casa²⁰

Sábado 15 de febrero de 1928

SECCIÓN DE RADIO
ESTACIÓN RADIODIFUSORA DE BOGOTÁ
Emprese A. Hurtado.

Programa para el sábado 15 de febrero:

De 8 y media a 10 y media p. m.
La estudiantina de la estación da una audición en el orden siguiente:

I. Tiplecito de mi vida. Bambucos de A. Wills.
II. Pasillo. San Germán.
III. Valse. Leonorina.
IV. Pasillo lento. Vibraciones.
V. Intermedio N° 17, de T. A. Calvo.
VI. Fox. Recuerdos del pasado, de Velasco.
VII. Pasillo. Funicular, de A. Romero.
VIII. Tango. Otarío, de J. Esteban.
IX. Marcha. Sofía, de F. Ratis.
El señor Froto Ramírez, tenor, acompañando al piano por la señora Ross Pérez, ejecutará las siguientes canciones:

X. Serenata de Arlequín de la Ópera de Payasos. Y XI. El funeral de Italle de la ópera Tosca de G. Puccini.

Noticias nacionales.

Noticias extranjeras.

Boletín de la Bolsa.

Datos meteorológico, etc.

Se reciben avisos para tramantar con el programa anterior en la oficina de la empresa, calle 12 N° 81, teléfono 2-92.

PROGRAMA
que será transmitido hoy sábado por la estación WGY de Schenectady. 379,5 metros longitud de on-

MUNDO AL DÍA

TEATROS Y CINES

TEATRO REAL
Siempre las mejores películas.

Hoy sábado 15. Vespertina a las 5 en punto:
"LA TEMPESTAD"
Grandiosa superproducción de Artistas Unidos, interpretada por el gran actor JOHN BARRYMORE.

Secundada por Camila Hora y Louis Wolheim.

Precios, \$ 0,30 y 0,40.

NOCTURNA a las 9 en punto:
Por segunda vez tenemos el gusto de exhibir otra superproducción sonora de los Artistas Unidos, titulada:

"AMARGA REALIDAD".

La cual fué calorosamente aplaudida el jueves. Es interpretada por la bella artista Vilma Banky.

Un Pathé y una caricatura.

Precios, \$ 0,60 y 0,70.

TEATRO MUNICIPAL

SALÓN OLYMPIA

Esta noche: "SAETA ROJA" Primera función de la extraordinaria serie de aventuras (Única en su género) que se ha distinguido siempre en esta clase de producciones.

Martes, segunda y última función.

Lunes, \$ 0,40. Galería, \$ 0,20

Domingo MATINÉE. Cine Colombia presenta la tercera y última función de la portentosa serie:

"EL JUDÍO ENRANTE"

Lunes, \$ 0,35. Galería, \$ 0,15.

Domingo NOCHE, gran estreno: "LA MUJER HOMBRE"

Sobresaliente producción francesa interpretada por artistas de la Comedia. Una película de trama interestantísima en que se ponen de relieve las cualidades de una India muchacha que quería hacerse pasar por hombre hasta que el amor le hizo cambiar de ideas y de traje.

Lunes, \$ 0,40. Galería, \$ 0,20

DIFERENCIAS ENTRE DOS EMPRESAS MUNICIPALES

Al secretario de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación ha sido enviada la siguiente nota que suscribe la gerencia de las Empresas Unidas de energía eléctrica de Bogotá:

"Esta junta tiene una deuda muy cuantiosa a favor de esta Cia (EE.UU. de E. El.), la cual ha sido sujeto de los desfuentes, y hemos hecho para que nos sea cubierta. De conformidad con nuestras condiciones generales no nos es posible continuar prestando servicio de fuerza a esa H. Junta sin que previamente nos haya sido pagado el servicio anterior."

USE "SWING"
la mejor cuchilla para Gillette
ALMACÉN SUECO

CURACIÓN CON EL PECTORAL ISLANDIA
Con mucho gusto certifico que el PECTORAL ISLANDIA

tarah para 10 cm. me curó de una lesión rebeldes, para la que había empleado otros jarabes y pastillas pectorales sin resultado alguno.

JUAN MIGUEL IGUAULAN
(Cabeza-pastor y ex-Senador de la República y ex-Gobernador del Magdalena, etc.)

El PECTORAL ISLANDIA
se encuentra en la Farmacia

Figura 2.5. Programación radial y funciones de cine y teatro²¹

²⁰ *Mundo al día*, edición 19/05/1928, n. 1.291, año V.

²¹ *Mundo al día*, edición 13/02/1930, n. 1819, año VII.

Entre las primeras publicaciones periódicas que más énfasis hicieron en la promoción de la radio se encuentran *Mundo al Día* y *Chapinero*²² (1927-1929) (Castrillón Gallego, 2011, p. 139). Ambos se destacaron por incluir los anuncios mencionados anteriormente, ejerciendo en los lectores una influencia para atraer su interés e instándoles a adquirir cualquier tipo de productos (Figura 2.6 y Figura 2.7), desde electrodomésticos hasta aparatos de “cine en casa”.



Figura 2.6. Publicidad compra de radio²³

Radiotelefonía

Publicaremos en adelante, como sección permanente de esta Revista, una página destinada a la radiotelefonía, la moderna ciencia cuya afición se ha propagado rápidamente por el mundo entero.

Utilidad de la radiotelefonía

La radiotelefonía es, con seguridad, el invento que más cautiva y que más utilidad reporta al hombre; por esta causa, sin duda, se ha extendido con tanta rapidez y ha adquirido tan pronto la popularidad que en la actualidad posee.

La radiotelegrafía es un auxiliar poderísimo de la navegación, y tanto el viajero que se embarca como el capitán que manda un barco navegan tranquilos, pues saben que, en caso de ocurrirles una desgracia, no se encontrarán solos en medio del mar, pues gracias a una pequeña instalación radiotelegráfica podrán pedir socorro en un momento de apuro.

¡Cuántas vidas se han salvado y se salvarán debido a la radiocomunicación! También por la radiotelefonía pueden los barcos tener comunicación constante con tierra y estar al tanto de todas las noticias.

A la agricultura presta un gran servicio por las transmisiones diarias de los boletines meteorológicos, dando al agricultor indicaciones precisas del tiempo, temperaturas, presiones, etc.

Es un gran apoyo de la instrucción pública, pues eleva el nivel de cultura de una nación en gran escala, gracias a las conferencias, cursos de idiomas, lecciones y consejos prácticos etc., haciendo llegar la voz de la cultura hasta las más apartadas aldeas; esto sin contar la cantidad enorme de personas que escuchan estas conferencias desde su casa, y que si tuvieran que salir de ella para oírlas seguramente dejarían de hacerlo.

De la misma manera que instruye, la radiotelefonía educa, haciendo al hombre más bueno, atrayéndole hacia el hogar, en el que encuentra la distracción sin tener que ir a buscársela fuera de él, y proporcionándole conferencias y sermones de orden moral que no escucharía con tanta facilidad si no fuera por este procedimiento.

La transmisión de noticias económicas, de cotizaciones y cambios de moneda se hace en muchas ciudades americanas en donde existe Bolsa, por medio del radio, de manera que los interesados pueden seguir las cotizaciones en forma más rápida y actual.

De modo espacialísimo se adapta, como se comprende, la radiotelefonía a la música de todas clases, transmitiéndola en forma más satisfactoria que los gramófonos desde el punto de vista artístico. El entusiasta puede gozar de la música más culta y perfecta como la de la Filarmónica de Viena o la Gran Ópera de París, aunque provenga de mucho más allá de las fronteras. Sólo la radiotelefonía permite popularizar verdaderamente los grandes tesoros espirituales que poseen los pueblos en su música y transmitirlos a todos los aficionados al divino arte.

RADIO CLUB BOGOTÁ

Se avisa a los aficionados al radio que va a formarse esta asociación en la ciudad. Los que quieran pertenecer a ella pueden enviar su nombre y dirección al Apartado 184.

J. J. ESCANCIANO
Del Radio-Club de Madrid

Figura 2.7. Anuncio de la nueva sección Radiotelefonía de la revista Chapinero²⁴

²² Chapinero fue una revista que circuló en el barrio homónimo en Bogotá, editada por la junta de vecinos, allí se publicaban asunto de la vida del barrio y además los referentes a la radio (Castrillón Gallego, 2011, p. 139)

²³ *Mundo al día*, edición 08/04/1933, n. 2.761, año X.

²⁴ *Chapinero*, edición 15/08/1928, n.12, año I.

Tanto fue el despliegue de la radio en Colombia, que hacia 1930, el Ministerio de Correos y Telégrafos dio vía libre para la creación de estaciones radiales, dando así la oportunidad de que determinadas publicaciones contaran con su propio programa radial, como es el caso de los mencionados *Mundo al día* y *Chapinero* (*ibid*). En este punto, es interesante ver cómo ambos medios de difusión cultural pudieron atraer a sus seguidores por doble vía. Podemos ver que, en el caso de *Mundo al día*, las diferentes programaciones radiales publicadas en el diario incluían el repertorio y agrupación que lo interpretaba, así como también los diferentes estilos musicales que estaban presentes²⁵. Se puede verificar que son incluidos ritmos de origen extranjero como el tango, el fox, los pasodobles, el jazz y la música clásica, así como también los ritmos andinos colombianos, como bambucos, pasillos y danzas. En la Figura 2.8, además de presentar una programación del repertorio, también puede observarse una invitación especial a los *radio-oyentes*, al disfrute de la música en sus hogares por medio del baile, que cita así:

“Gran programa de música extraordinario de música para la hora de la comida, ofrecido por los Almacenes Victor [...] Invitamos a todos los radio-oyentes a bailar en sus casas, esta noche de 7 a 11 de la noche. En esta audición sabrán los radio-oyentes qué es Superte y presentaremos la estudiantina Superette. [...] primera parte a cargo de las orquestas y Estudiantinas de corporation Victor de Radio”

Se evidencia así que la radio y la prensa ejercieron un papel importante a la hora de influenciar en los gustos de la sociedad capitalina, y que ambos medios contaban con un lector-oyente que podía estar al corriente del desarrollo de la radio y de la difusión musical.

En las primeras décadas del siglo XX, las publicaciones periódicas mostraron tanto las transformaciones y espíritu progresista de la sociedad colombiana, como las diferentes disputas mencionadas en el apartado anterior, que aún persistían respecto a la música nacional. Algunas publicaciones periódicas apoyaron las iniciativas de mostrarle al lector aquella música de aires nacionales por medio de partituras; es decir, ya no sólo por medio de la propaganda de carácter textual, sino a través aquel lenguaje al que sólo determinada parte de los lectores podría

²⁵ Las grabaciones históricas de los programas radiales de *Mundo al día* no han sido posibles localizarlas.

entender. Algunas publicaciones tuvieron gran alcance, mientras otras que incluyeron partituras sólo se publicaron de manera esporádica. Este despliegue de promoción musical a principios del siglo XX a través de los medios de comunicación contribuyó a que los diferentes artistas se posicionaran a nivel nacional e internacional, y se transmitió el mensaje de preservar, apoyar y difundir la música de los ritmos colombianos.

10. Hora por Lucky Strike.	8. Lágrimas y besos. Canción.	PROGRAMA DE RADIO
11. Trovador de la luna.	Guitar.	Estación Radiodifusora H. J. N.
11.15. Orquesta de Henry Busse.	9. Noticias de última hora de	Bogotá, Colombia.—Onda larga de
11.45. Little Jack Little.	MUNDO AL DIA.	437 metros. Programa para hoy
12. Orquesta de Witt Clinton.	10. Canción del Ukelele. Fox.	sábado 4 de julio:
12.30-1 p. m. Serenata Egipcia,	11. Hazé memoria. Tango. Or-	One step. Hasu. Jazz-band San-
por el hotel Kenmore, de Albany.	questa Victor.	ta Fe.
ESTACION H. K. F.	12. Patinadores. Vals. Orquesta	Fox. Tucedío dos. Jazz-band San-
Gran programa extraordinario de	Internacional.	ta Fe.
música para la hora de comida,	13. Recitaciones.	Intermezzo. Lejano azul. Seño-
ofrecido por los Almacenes Victor,	14. En un pequeño café. Tango.	res Núñez y Pontón.
de Manuel J. Gaitán. Plaza de Bo-	Orquesta.	Hora oficial. Precios del café.
lvar y primera Calle Real, de 7 a	15. Similes. Orquesta de Boyd	Operaciones de la bolsa. Cotizacio-
11 de la noche. Invitamos a todos	Senter.	nnes de especies extranjeras. Pre-
los radio oyentes a bañar en sus	16. C'est pas come ça. Fox-trot.	cio de la gasolina en Bogotá.
casas, esta noche de 7 a 11 de la	17. Polonesa de Mignon. Galli	Tango. Turde fulera. Jazz-band
noche. En esta audición sabrán	Cursi.	Santa Fe.
los radio oyentes qué es Supere-	18. En un bar japonés.	Fox. Borgona. Jazz-band Santa
tte y presentaremos la Estudianti-	19. Viejo Rincón. Tango. Orques-	Fe.
na Supertette.	ta.	Minueto de Beethoven. Señores
La audición la dividiremos en	20. El capitán. Marcha. Orques-	Núñez y Pontón.
dos tandas, así:	ta de Filadelfia.	Valse. Nightingal. Jazz-band
Primer parte a cargo de las or-	Segunda parte, a cargo de la Es-	Santa Fe.
questas y Estudiantinas de Corpo-	tudiantina Supertette.	Fox. Hi ho the Merrid. Jazz-band
ration Victor de Radio.	21. Sobre el humo. Bambuco.	Santa Fe.
1. Quiero ser feliz. Fox-trot. Or-	22. Júlio. Vals.	Seiscientos seis. Pasillo. Señores
questa Warinsa.	23. Tío Sam. Fox-trot.	Núñez y Pontón.
2. Angustia. Tango. Orquesta	24. Chispazo. Pasillo.	Jaya. Que no. Jazz-band Santa
Victor.	25. Niña Pancha. Selección de la	Fe.
3. Honoluluan. Fox-trot. Orques-	zarzuela. Valverde.	Fox. Hello Bluebird. Jazz-band
ta Hawaiana.	26. Jarabe Tapatío. Aire mexica-	Santa Fe.
4. Forza del Destino. Solemne	27. Bajo las Estrellas. Fox-trot.	Gavota en la menor. Señores
in quest ora.	28. Serenata de Drigo.	Núñez y Pontón.
5. My Gigolo. Fox-trot. Orquesta.	29. Leonilde. Pasillo.	Blues. The Chant. Jazz-band
6. Serenata China. Orquesta de	30. Andina. Danza.	Santa Fe.
Marek Weber.	31. Intimo. Pasillo.	One step. Jazz-band Santa Fe.
7. Ricaurte. Bambuco. Arpa Co-	32. Paetora Imperio. Paso doble.	Decretos del Ejecutivo. Noticias
lombiana.		Importantes de última hora.

Figura 2.8. Programación de repertorio en radio

Para mediados del siglo XX, la radio ejercía una alta influencia y poder de persuasión en el público a través de noticiarios y programas de actualidad, estando presente en los momentos de crisis sociopolítica que incidían en la vida cotidiana. Uno de los hechos que marcaron este momento fue el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán²⁶ el 9 de abril de 1948 y el consecuente

²⁶ Jorge Eliecer Gaitán (1903-1948), también llamado “el caudillo del pueblo”, fue un jurista, profesor e importante político colombiano (congresista, alcalde de Bogotá y ministro), llegando a ser líder del Partido Liberal y candidato a la presidencia del país. A pesar del nombre, durante la primera mitad del siglo XX algunas facciones de este partido, incluyendo a Gaitán, se vinieron identificando con las clases trabajadoras, asumiendo tendencias socialdemócratas de masas. Esto, en el marco de la histórica lucha bipartidista entre Liberales y Conservadores, fue muy probablemente lo que motivó el asesinato de Gaitán, ocurrido en plena calle el 9 de abril de 1948. Los disturbios populares que estallaron ese día y la fuerte represión por parte del gobierno conservador se conocen

surgimiento del “Bogotazo” como protesta y rechazo al hecho. En ese momento de crisis, la radio ejerció un fuerte poder en la política del estado y la opinión del pueblo. Las emisoras se vieron sometidas a diversos cambios de gestión y organización, ya que el gobierno implementó censura y persecución a estaciones radiales y radioperiódicos, controlando hasta las licencias de operación. Asimismo, el contenido de los programas radiales fue enfocado al entretenimiento, patrones de consumo, gustos, valores éticos y morales, manteniendo una posición política que no estuviera en contra del gobierno ante la rápida divulgación de la información que esta poseía, y la amenaza que podría considerarse en cuestiones de orden público (Castrillón Gallego, 2011, p. 147; Pulido Londoño, 2018, p. 70).

En los años 50 del siglo XX, después de determinadas pautas y cambios en las emisoras radiales, se fortalecieron los sentimientos nacionalistas de muchos colombianos. Esto implicó el surgimiento de diferentes programas de difusión musical con obras de músicos nacionales e internacionales. Uno de los que tuvo gran acogida fue *Antología Musical de Colombia*, dirigido por el músico y pianista colombiano Oriol Rangel (1916-1976). El programa consistía en una emisión de quince minutos diarios en donde se presentaba y comentaba diverso repertorio andino colombiano a los oyentes. Este repertorio era interpretado en vivo por el propio Oriol Rangel. La dinámica del programa se basaba en presentar las piezas con el nombre de su compositor y algún comentario apreciativo sobre la pieza. A su vez, los oyentes enviaban cartas al programa, donde hacían peticiones de repertorio y, además, expresaban sentimientos nacionalistas y de preocupación acerca del declive que vivía la música andina colombiana, debido a que los géneros musicales de la costa, como las cumbias y porros empezaban a ganar aceptación, difusión y gran éxito comercial en las cadenas radiales. De cierta manera, el programa reivindicó a los compositores de los géneros andinos en un momento en que la música andina colombiana empezaba a quedar como parte del pasado y brindó, también, un espacio de participación entre Rangel y los oyentes, colaborando éstos en las peticiones del repertorio emitido a la par que se

como “el Bogotazo” o “el 9 de abril”, con varios centenares de muertos solo en la capital y recrudeciendo aún más la violencia en que se hallaba sumida Colombia desde el siglo XIX (Bushnell, 2023).

les ofrecía un espacio de expresión (que terminaba cobrando un cariz nostálgico) hacia estas músicas (Pulido Londoño, 2018, pp. 68–73).

Para el mismo momento del siglo XX, aunque el gozo y éxito de la música andina colombiana estaba en su máximo esplendor, se vio perjudicada su difusión en los medios radiales, puesto que empezaron a desplegarse las industrias musicales apoyadas económicamente por gran parte de negociantes de nivel medio de la región caribe, que a su vez promocionaron las corrientes musicales de esta región. Como menciona Wade (2002, p. 15), había un interés en el beneficio económico, más que en difundir la música del Caribe con intereses nacionalistas. En esta época las grabaciones musicales en el país tomaron fuerza, ya que con anterioridad los músicos se veían en la obligación de salir del país o de enviar las partituras a las casas disqueras para que las grabaran los músicos extranjeros. Este hecho, sin lugar a duda, permitió la facilidad y rapidez de la producción musical, que en el caso de la música del caribe logró un amplio despliegue por todo el territorio nacional. La música que ganó mayor aceptación y popularidad dentro y fuera del país fue el vallenato²⁷. Su rápida difusión la llevó al punto de ocupar el lugar que tenía la música andina colombiana, tanto en la radio como en el gusto de la población. Así pues, hacia los años 60, la música andina colombiana entró en un declive y las músicas del Caribe en especial el vallenato, ganaron fuerza.

²⁷ Esta música en 2015 fue nombrada Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO. Más información puede consultarse en: <https://ich.unesco.org/es/USL/el-vallenato-musica-tradicional-de-la-region-del-magdalena-grande-01095> [Consultado 20/02/2024].

3. ***MUNDO AL DÍA, DIARIO GRÁFICO DE LA TARDE***

Mundo al Día nació en medio de una época donde el nacionalismo cultural estaba en pleno auge y en el que la sociedad empezaba a influenciarse por un modernismo proveniente del extranjero. El diario se caracterizó por contener un discurso liviano, con el que resultaba fácil captar al lector, y que se mantuvo en activo a lo largo de catorce años (1924-1938). A lo largo de este tiempo publicó ejemplares que circularon de lunes a sábado, con una edición semanal y una de fin de semana.

La gestión del diario corrió a cargo de Arturo Manrique (más conocido como Tío Kiosco), un poeta aficionado y empresario, reconocido por su aporte al periodismo a través de la incorporación de nueva tecnología para la imprenta de periódicos. Manrique, desde 1901, había trabajado en la creación de distintos diarios como *La esfinge*, *Rigoletto* y además había desempeñado la posición de director de la *Gaceta colombiana*²⁸. Además, en 1916, fue quien importó y realizó el montaje de la primera máquina rotativa que llegaba al país para *El Diario Nacional* (Friedmann, 2006, p. 6; Santos Molano, 2016). En su paso por la dirección del diario

²⁸ Fue un diario de oposición, de crítica constante a la política. Cuyo dueño fue el entonces presidente de Colombia, Enrique Olaya Herrera.

la *Gaceta republicana “Diario nacional ilustrado”* (1909-1919), cuya corriente periodística era de carácter político republicano de oposición a los partidos tradicionales, Manrique se dio a conocer en el medio y allí adquirió experiencia en las innovaciones tecnológicas de imprenta y editorial para luego gestionar y crear el diario *Mundo al Día*.

El nacimiento del diario *Mundo al Día* surge, como se ha mencionado anteriormente, de la influencia de otros diarios del momento, pero este se caracterizó por contener un periodismo distinto a los tradicionales: las publicaciones eran variadas y de carácter informativo. Se podían encontrar publicidad de tiendas en Bogotá, programaciones radiales, noticias de la actualidad nacional y extranjera, secciones exclusivas para las señoras y amas de casa relacionadas con moda y belleza, así como cuentos infantiles y tiras cómicas. *Mundo al Día* se diferenció de otros diarios contemporáneos por el amplio manejo de fotografías e imágenes, vinculadas a los títulos de las secciones del diario, anuncios publicitarios, portadas del diario, avisos, historietas, caricaturas y noticias, que llegaban al lector de manera breve y elocuente. En el aspecto artístico ilustrativo se tuvieron en cuenta a diversos artistas de la época que se encargaron de incluir semanalmente sus creaciones. Además, dentro del equipo directivo, se encontraban el director artístico Milcíades Núñez y el dibujante Adolfo Samper, del cual abundan sus dibujos en los diferentes ejemplares. Además, en el diario se hizo famosa la tira cómica *Mojicón*, ubicada en la sección para niños, siendo esta la primera en su género realizada en Colombia (Santos Molano, 2016).

Las ilustraciones jugaron un papel fundamental en las ediciones del diario, que constantemente acompañaban las diferentes secciones. Se caracterizaron los cabezotes²⁹ y títulos de las diferentes secciones, con variados diseños en el logo y tipografía.

²⁹ También conocido como cabecera. Este término hace referencia al característico título de un periódico que por lo general aparece en primera página, conteniendo información de fecha, número, lema o ícono.

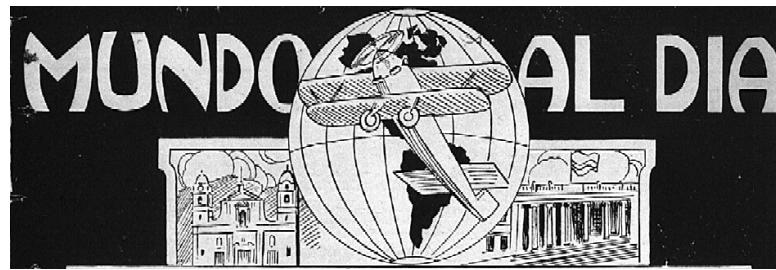


Figura 3.1. Título de la portada en la edición referente al vuelo New York-Bogotá por el piloto Benjamín Méndez³⁰

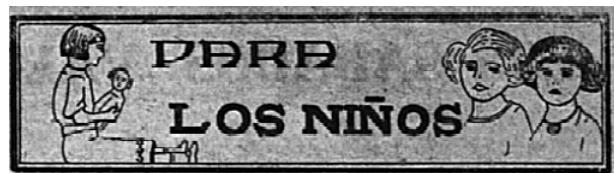


Figura 3.2. Título de la sección para niños³¹



Figura 3.3. Título de la sección para mujeres³²



Figura 3.4. Título en la sección de programación de teatro y cine³³



Figura 3.5. Título de la sección de deportes³⁴

³⁰ Ejemplar nº 1458. Fecha de publicación: 01/12/1928. Año V.

³¹ Ejemplar nº 1291. Fecha de publicación: 19/05/1928. Año V.

³² Ejemplar nº 1458. Fecha de publicación: 01/12/1928. Año V.

³³ Ejemplar nº 1819. Fecha de publicación: 15/02/1930. Año VII.

³⁴ Ejemplar nº 2761. Fecha de publicación: 08/04/1933. Año X.

La importancia que le dio *Mundo al Día* al uso de las imágenes puede verse constatada a través de sus diferentes ejemplares. Encontramos fotografías, ilustraciones y dibujos impresos a color, incluso en tamaños grandes alcanzando a ocupar un espacio considerable de las páginas. Las temáticas que se pueden encontrar son diversas, desde personajes con trajes típicos de la región andina, la vida en el campo, personajes de clase alta con atuendos elegantes, fotografías de actores estadounidenses, publicidad de diferentes artículos para el hogar o vestimenta de moda en aquella época. A continuación, se pueden observar algunos ejemplos de las portadas con ilustraciones (Figura 3.6)



Figura 3.6. Portadas con ilustraciones *Mundo al día*³⁵

³⁵ A) Ejemplar nº.1535. Fecha de publicación: 02/03/1929; B) Ejemplar nº.2229. Fecha de publicación: 04/07/1931, año VIII; C) Ejemplar nº.2150. Fecha de publicación: 03/28/1931; D) Ejemplar nº.1985. Fecha de publicación: 06/09/1930.

Desde que la tecnología lo permitió, la fotografía también estuvo presente en las publicaciones, complementando las noticias o incluso formando parte de las portadas, haciéndolas llamativas, y mostrando personalidades de origen extranjero. A continuación, se muestran algunos ejemplos:



Figura 3.7. Portadas con personajes internacionales³⁶

³⁶ A) Ejemplar nº 1445. Fecha de publicación: 17/09/1928. Año V; B) Ejemplar nº 2195. Fecha de publicación: 23/05/1931; C) Ejemplar nº 1819. Fecha de publicación 15/02/1930. Año VII; D) Ejemplar nº 1275. Fecha de publicación 21/04/1928. Año V; E) Ejemplar nº 2321. Fecha de publicación: 25/10/1931; F) Ejemplar nº 1028. Fecha de publicación 25/06/1927. Año IV.

Los personajes que aparecen en la Figura 3.7 corresponden en su mayoría a artistas del mundo del espectáculo estadounidense. En la primera portada (A), aparecen dos personas leyendo un diario sonriendo y vistiendo de manera elegante. El pie de imagen cita lo siguiente:

“Barbara Kent, la famosa actriz cinematográfica, acompañada del colombiano Rafael Padiña, sonríe leyendo las páginas de “Mundo al Día”, en el Savoy Plaza Hotel, después de haber visitado al presidente Coolidge”.

Para el caso de la portada (B), aparece una fotografía de la cantante y actriz estadounidense Grace Moore. La portada cita: “Grace Moore artista de M.G.M”, haciendo referencia a la compañía cinematográfica estadounidense M.G.M Studios. Con relación a la portada (C), aparece una fotografía de dos actores estadounidenses en donde cita el pie de imagen “Entre refresco y refresco Joan Crawford y Robert Montgomery, estrellas de la pantalla, sonríen alegramente, pensando en nuevos triunfos y nuevos aplausos. (Fot. Especial para MUNDO AL DÍA)”. Con relación a la aviación, portada (D), aparece el retrato del piloto comandante R.E. Byrd con su autógrafo. La fotografía está acompañada de un pie de imagen que cita:

“Uno de los héroes de la aviación americana, que fue el primero en volar el Polo Norte, y que viajó de Nueva York a París en su aeroplano “América”, ha aplaudido con entusiasmo el proyecto del aviador colombiano Benjamín Méndez”.

En la penúltima portada (E), aparece una fotografía de una mujer acompañada de su nombre “Dolores del Río”. La mujer en cuestión fue una actriz mexicana considerada una figura destacada del cine de ese país, quien gracias a su talento, alcanzó el reconocimiento en Hollywood. Y para finalizar en la portada (F), aparece una fotografía de una mujer joven sentada en una barandilla, y el pie de imagen cita: “Haydee Passera. La encantadora sobrina de Camila Quiroga sintetiza una de las notas más espirituales y alegres del conjunto de artistas argentinos que deleitó a Bogotá”. En la portada también se informa que la fotografía es capturada por *Mundo al Día*.

A través de las seis portadas mencionadas anteriormente vemos como *Mundo al Día* tenía un interés por mostrarle a la sociedad capitalina la actualidad del mundo del espectáculo hollywoodense de la época. Vemos también como usaba personajes para autopromocionarse

(portada A) y para exaltar eventos de importancia nacional³⁷ (portada B). Asimismo, el hecho de que en algunas portadas las fotografías sean de *Mundo al Día*, revela que el diario estaba haciendo cubrimiento directo de la noticia.

Por otro lado, no sólo hubo espacio para personajes de talla internacional, sino que también fueron publicadas fotografías de ciudadanos de la alta sociedad, como se puede verificar en el siguiente ejemplo (Figura 3.8). En la portada A aparece una fotografía de una mujer vestida con atuendos elegantes, un sombrero y abanico; la fotografía, a su vez, es acompañada con una ilustración de una mujer sentada leyendo al lado de unos árboles. En la fotografía aparece la siguiente descripción: “Señorita Leonor Reyes E., bella dama de la sociedad bogotana, Princesa de honor de Su Majestad I Reina de los Estudiantes”. El segundo ejemplo, la portada B, se titula “Damas Colombianas. Señora Doña Alicia París de Avendaño”. La fotografía es acompañada con un dibujo de flores y jarrones ambientando un estilo muy hogareño, firmado por el dibujante del diario, el ya mencionado Adolfo Samper.



Figura 3.8. Portadas damas colombianas³⁸

³⁷ Más adelante se ampliará la información respecto al aviador colombiano Benjamín Méndez, que se menciona en esta portada.

³⁸ A) Ejemplar nº 1291. Fecha de publicación: 19/05/1928. Año V; B) Ejemplar nº 2098. Fecha de publicación: 24/01/1931. Año VIII.

A través de estas portadas podemos ver que estas fotografías, en las que se representaban a personajes influyentes en la sociedad, permitían, no sólo a las mujeres protagonistas, sino también a un círculo social de un mayor renombre y estatus, que se acentuaba por el hecho de aparecer en primera página de un diario en plena época del modernismo.

En el campo literario, los escritores también tuvieron espacio para publicar poemas o cuentos pequeños, tanto en las secciones para niños como para adultos. Algunos de los textos fueron acompañados de dibujos o relatados mediante viñetas (Figura 3.9).

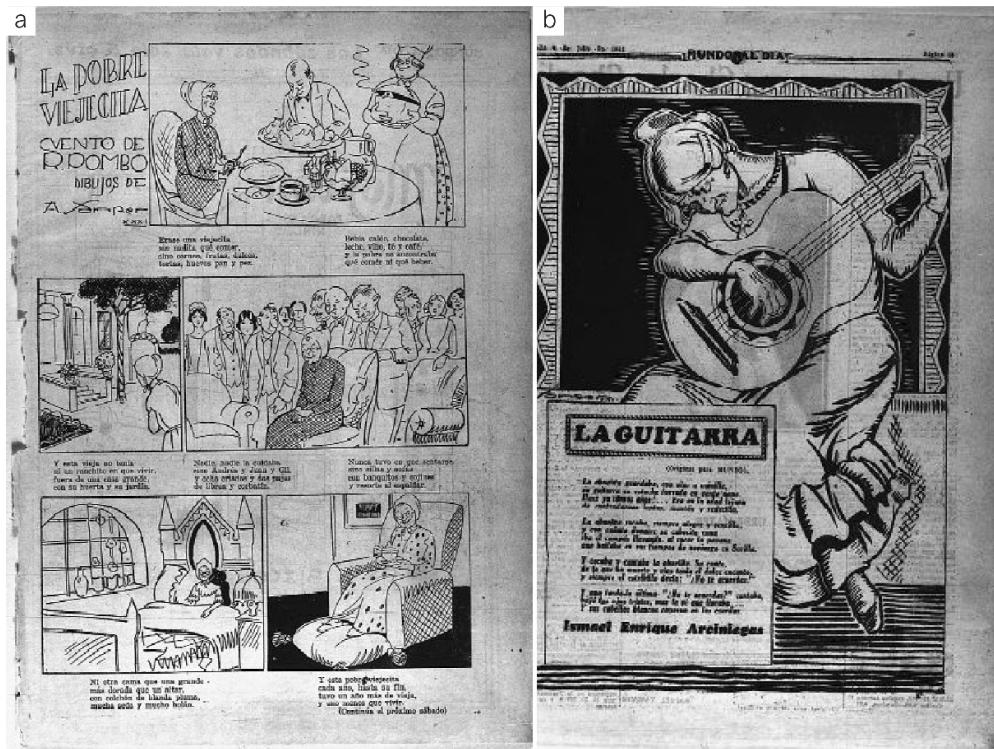


Figura 3.9. Cuentos y poemas en *Mundo al Día*³⁹

Como primer ejemplo (A) encontramos el cuento del poeta colombiano Rafael Pombo, *La pobre viejecita*. Este cuento, a su vez, es ilustrado por el dibujante Adolfo Samper. El segundo ejemplo (B) es una poesía titulada *La guitarra* de autor Ismael Enrique Arciniegas. En la poesía se señala que es original para *Mundo al Día*. A continuación, se presenta la transcripción de los versos:

³⁹ Los ejemplos A y B, pertenecen al ejemplar n° 229. Fecha de publicación: 04/07/1931. Año VIII.

*“La abuelita guardaba, con olor a vainilla,
su guitarra en estuche forrado en verde pana.
Hace ya tantos años!... Era en la edad lejana
De contradanzas lentas, mantón y redencilla.*

*La abuelita tocaba, siempre alegre y sencilla;
Y con cuánto donaire su cabecita cana
Iba el compás llevando, al tocar la pavana
Que bailaba en sus tiempos de noviazgo en Sevilla.*

*Y tocaba y cantaba la abuelita. Su canto,
De lo que ha muerto y vive tenía el dulce encanto,
Y siempre el estribillo decía: “¿No te acuerdas?”*

*Y una tarde -la última- “¿No te acuerdas?” cantaba,
Bajó los ojos tristes, mas la ví que lloraba...
Y sus cabellos blancos cayeron en las cuerdas”*

Por otro lado, las imágenes también jugaron un papel fundamental en la publicidad. A través del diario *Mundo al Día* podemos ver como el producto ofrecido en anuncio adquiere una visión diferente cuando se incorpora la imagen, buscando así llamar la atención y seducir al lector (Figura 3.10).

Otros anuncios publicitarios con más presencia en *Mundo al Día* fueron los relacionados con la moda femenina. A través de los ejemplos presentados a continuación (Figura 3.11), podemos observar cómo mediante la idealización de la “feminidad” se informa acerca de los últimos artículos de moda provenientes del extranjero o las últimas tendencias de vestuario. Resulta interesante la frase de la imagen C, “La gente distinguida usa calzado La Corona, es elegante”, que sin lugar a duda, se trata de una estrategia para seducir a los lectores.



Figura 3.10. Publicidad de artículos



Figura 3.11. Publicidad de moda femenina

3.1. La música publicada

La cantidad de ejemplares que distribuyó el diario alcanzó cifras de entre 7.500 y 15.000 (Cortés Polanía, 2004, p. 11) y entre sus páginas podemos hallar una amplia colección musical, con un total de 226 obras de 115 músicos, lo que convierte al diario en una de las publicaciones de partituras más extensa y de mayor circulación en Colombia. Algunas de las revistas de la época que también incluyeron partituras en sus publicaciones (mencionadas anteriormente en el apartado 1.3) no tuvieron el alcance y difusión de *Mundo al Día* (*idem*). Precisamente, el hecho de que *Mundo al Día* haya publicado partituras de manera regular a lo largo de catorce años de vigencia y que, por tanto, pueda ser considerada una colección en sí misma, son las razones fundamentales por la que la presente tesis toma este noticiario como el principal estudio de caso. Cabe remarcar que este diario, además de querer difundir la música de distintos compositores, tenía interés en promover una identidad de carácter nacional a través de la música. *Mundo al Día* quiso llegar a la ciudadanía y difundir la música nacional en los hogares mediante las partituras. Esta forma de difusión ejercía cierto “poder” propagandístico ante lo que se “debería” ser y sonar idealmente en la nación y cuál debería ser su música representativa.

De las 27 obras seleccionadas para esta investigación escritas para piano (todas ellas con los ritmos de bambuco y pasillo), se encuentra que en la mayoría aparece una cita al inicio de la partitura que indica: “Original para Mundo al día”. Las únicas excepciones son las piezas *Nunca mía serás* de Pedro Morales Pino, en la que se indica “Inédito”, así como también, *Caracuchos Rojos* de Isidoro Rueda Santamaría, *Quien sabe* de Antonio Melo⁴⁰ e *Ilusión* de A. Vásquez Pedrero, las cuales no tienen ninguna indicación y se entiende que no fueron originales para *Mundo al Día*. Este hecho deja en evidencia el apoyo y difusión que daba el periódico a los compositores, una oportunidad para dar a conocer su trabajo a un elevadísimo número de lectores y brindar soporte a la lucha que emprendían los gestores musicales para reivindicar la música andina colombiana como aquella representante de la nación.

⁴⁰ En el caso de *Nunca mía serás* y *Quién sabe*, fueron publicadas cuando sus autores ya habían fallecido. No fue el único caso, ya que *Mundo al Día*, incluyó en sus publicaciones varias obras de músicos ya fallecidos. Cortés (2004, p. 48), menciona este hecho señalándolo como una perspectiva histórica por parte del diario para recordar compositores importantes en la escena musical colombiana.

En la música publicada por *Mundo al Día* se encuentran distintos ritmos, algunos de ellos de origen extranjero, entre los que se hallan marchas, himnos, tangos, ragtimes, pasodobles, zamba, polka, contradanza y foxtrot; (ya hemos visto en el capítulo anterior cómo estos ritmos fueron acogidos por la sociedad capitalina en pleno inicio del siglo XX). Además de los ritmos extranjeros, fueron publicadas obras en los ritmos de la región andina colombiana como pasillo, bambuco, torbellino, vals y danza. Respecto a los aires nacionales, y también en la colección, el pasillo destaca por encima de cualquier otro ritmo, con 86 obras publicadas a diferencia del bambuco, que cuenta con 16.

3.2. El repertorio seleccionado del “*Mundo al Día*”

3.2.1. Títulos y dedicatorias de las obras

En el repertorio seleccionado, algunos de los títulos de las obras hacen referencia a la cotidianidad de la época y episodios significativos para Colombia. También encontramos dedicatorias dirigidas a algunas personalidades de la época, así como también a personas y grupos anónimos. A continuación, se exemplifican algunos casos.

El primer ejemplo lo encontramos en el pasillo de Eduardo Maldonado, *Bogotá Social* (1928), donde tanto el título como la ilustración (cuya autoría no aparece descrita) hacen referencia a la sección del diario homónima, en donde se comentaban noticias de la sociedad capitalina. Por otra parte, las ilustraciones también son reflejo de la época y la alta sociedad bogotana, apareciendo el título flanqueado a la izquierda por una dama elegantemente vestida y a la derecha un caballero fumando en traje y sombrero (Figura 3.12). Hay que recordar que en esta época las clases altas estaban motivadas a llevar estilos de vida que venían importados de otros lugares del mundo, adoptando como referentes modelos europeos y estadounidenses.



Figura 3.12. Título del pasillo *Bogotá Social* (1928)

El segundo ejemplo es el pasillo *Alma Nacional* (1930) de Roberto Medina. El título de esta pieza refleja un sentimiento nacionalista y, además, se expresa el apoyo al gobierno vigente con la dedicatoria “Homenaje de admiración al presidente electo de Colombia, doctor Enrique Olaya Herrera”. Cabe recordar que el movimiento de difusión de partituras promovía el conocimiento de los ritmos nacionales y reforzar el sentimiento nacionalista promoviendo la música andina colombiana como música representativa del país. Aunque el pasillo no cuenta con más información, la intención del título es diciente y evocador de lo que quería *Mundo al Día* en aquel momento.

El tercer ejemplo, *Volando “Boy”* (1933), es un pasillo de Carlos E. Cortés Quiroga, cuyo título es un juego de palabras haciendo referencia al apellido de quien está dedicado. La dedicatoria del pasillo cita “Pasillo colombiano para piano. Al distinguido aviador Coronel Herbert Boy”, piloto alemán considerado como aviador ilustre por, entre otros, combatir para Colombia durante el conflicto con Perú de 1932 por la recuperación del “trapecio amazónico” en el extremo sur del país (véase la consolidación de fronteras actuales en la Figura 2.1) (Londoño Paredes, 2019).

Por otra parte, dentro de los bambucos seleccionados, se encuentra *Ricaurte* (1928) de Luis A. Calvo, dedicado al aviador Benjamín Méndez. En aquel momento el diario *Mundo al Día* realizó una búsqueda de apoyo, que les permitió recolectar 22.000 dólares para la adquisición del avión que emprendería el viaje New York-Bogotá por parte del piloto colombiano Benjamín Méndez en 1928. Según cuenta Caicedo Garzón (1992) el aeroplano fue bautizado con el nombre de Ricaurte, y en cada costado de la cabina tenía pintadas las palabras *Ricaurte*

y *Mundo al Día*. El vuelo fue una hazaña que duró 42 días. Tras realizar diversas paradas por Centroamérica y tener algunas fallas mecánicas, finalmente el piloto colombiano aterrizó en Madrid (Cundinamarca) y este fue recibido por la sociedad colombiana con diversos homenajes y reconocimientos como héroe nacional, siendo pionero de la aviación colombiana. *Mundo al Día* no solo contribuyó en la realización de este viaje, sino que también le dio cobertura periodística. De hecho, fue en esta edición en la que se publicó la partitura del pasillo *Ricaurte*, a la que se adjuntaron páginas con fotografías del aviador con el periodista corresponsal y promotor enviado a New York y también del avión. Además, en esta edición hay dedicatorias, poemas, artículos que homenajean al piloto colombiano.



Figura 3.13. Fotografías del avión y piloto Benjamín Méndez en la edición de *Mundo al Día*

Otro de los bambucos seleccionados, que cuenta con un título particular, es *Suelo Ibaguereño* (1931), de Carlos Echeverry García. El título hace referencia a la capital del departamento del Tolima, Ibagué, ubicada al centro-occidente del país y conocida como “La capital musical de Colombia” por su legado y difusión musical. Allí se encuentra el Conservatorio del Tolima, una de las instituciones más importantes y antiguas en formación musical del país. Esta entidad empezó a funcionar como escuela de música en 1906, y en 1920 se instituyó como conservatorio mediante decreto oficial. Actualmente, tiene una amplia oferta educativa

musical, contando con cinco programas universitarios, entre ellos: licenciatura en música (enfocado a la pedagogía musical), maestro en música (enfocado a la interpretación musical), tecnología en audio y producción musical, tecnología en construcción y reparación de instrumentos de cuerda frotada y la especialización en educación musical. El conservatorio también ofrece planes de formación musical para niños y jóvenes a partir de los cuatro años y un pre-universitario musical⁴¹. Retomando la partitura de *Suelo Ibaguereño*, cabe remarcar que tiene una dedicatoria que enuncia: “Dedicado a Inés Buenaventura, en Ibagué”, aunque no se ha podido recopilar más información acerca de esta persona. Por último, a mitad de la partitura, concretamente en la segunda sección, aparece una indicación musical citada como “con nostalgia del paisaje”, de la que se desprende que sirve para guiar al músico en su interpretación y que el intérprete pueda lograr una conexión sentimental con la pieza.

En *Soata* (1930) de Luis A. Díaz G., el título hace referencia al municipio ubicado al norte del departamento de Boyacá, el cual se encuentra en la región andina colombiana. Es conocida como la “la ciudad datilera de Colombia” debido a la producción nativa de este fruto en la región, el cual se utiliza para la fabricación de dulces y golosinas tradicionales del municipio⁴². Además de los lugares naturales, turísticos e históricos, en este municipio se celebran diferentes fiestas típicas de la región, como lo son las fiestas de Nuestra Señora del Carmen, virgen patrona de los conductores de vehículos transportadores, el Carnaval de la Alegría Sotarense y un Concurso y Festival del torbellino⁴³.

Por otra parte, en el bambuco *Príncipe* (1937) de Cerbeleón Romero, encontramos la dedicatoria “A Emilio Murillo, insigne luchador y tenaz propagandista de la música colombiana”. En el Capítulo 1, comentamos acerca de Murillo y su labor en defensa de la música andina colombiana respecto a quienes querían excluirla.

⁴¹ Véase página web oficial del Conservatorio del Tolima: <https://conservatoriodeltolima.edu.co/> [Consultado 30/05/2023]

⁴² Página web del Sistema de Información Turística de Boyacá: <https://situr.boyaca.gov.co/municipio-de-soata/> [Consultado 30/05/2023]

⁴³ El torbellino, es otro de los ritmos tradicionales que se concentran en la región andina colombiana. Tiene un carácter tranquilo y lento. Su repertorio puede estar destinado para acompañar coplas y rimas, aunque lo hay de carácter instrumental. Junto a este ritmo, también existe su danza representativa que se baila en parejas.

En *Tio Kiosko* (1928) también de Cerbeleón Romero, tanto título como la dedicatoria “a Don Arturo Manrique” hacen referencia a Arturo Manrique alias “Tio Kiosko”, quien fue el gestor y creador de *Mundo al Día*. Al inicio de este capítulo comentamos acerca de su labor con el diario y el reconocimiento que alcanzó en el medio periodístico.

En *Quien sabe* (1931) contiene la dedicatoria, “Por Antonio Melo, artista compañero del inolvidable Pedro Morales Pino. La dedicatoria hace referencia a uno de los compositores más representativos de la música andina colombiana (en el apartado 3.2.3 se hablará del compositor).

Por último, encontramos la dedicatoria de *Loco Carnaval* de Guillermo Quevedo Z. que dice “Dedicado a los estudiantes” pero no se encontró más información de ella.

Respecto a los títulos y dedicatorias, podemos ver que funcionaron como medio propagandístico. El hecho de encontrar una mención de alguna persona o hecho relevante comunicaba al lector (incluso el que no sabía leer partitura) acerca de qué personas tenían afinidad ideológica con el diario, o quienes eran personajes de moda o interés nacional.

Además de los títulos y dedicatorias, también podemos encontrar que, en algunos casos, los títulos son acompañados por un epígrafe en negrilla que dice “La Música Nacional” (Figura 3.14). Así, *Mundo al Día*, en su deseo de reivindicar la música andina colombiana, utilizó el epígrafe para informarle de manera directa al lector que dicha música, había de ser la que representara a la nación. Esto, además, se suma a la estrategia del manejo de la imagen que caracterizó al periódico, que como lo vimos en apartados anteriores, servía para transmitir mensajes e influenciar al público. De esta forma, el epígrafe estaba destinado a cualquier lector, independientemente de si sabía leer música o no.



Figura 3.14. Epígrafe “La Música Nacional” en las partituras.

3.2.2. Compositores

En la primera década del siglo XX, la música andina colombiana estuvo en su mejor momento de difusión e interpretación, ya que sus representantes buscaban (y encontraban) nuevos espacios para ser reconocida y aceptada como la música nacional del país. Los esfuerzos por mantener vigente a la música andina colombiana estuvieron a cargo de diferentes músicos que no sólo la promovían, sino que aportaron estructuras y elementos musicales que permitieron desplegar su interpretación.

Entre los compositores que participaron en las publicaciones de *Mundo al Día*, se encuentran músicos reconocidos del gremio de la música andina colombiana, así como también compositores de los cuales se desconoce su biografía. Esto se debe a que el diario hizo la selección de sus partituras entre de una relación, de no solo artistas establecidos, sino también de músicos aficionados.

En el repertorio seleccionado se encuentran 25 compositores (Tabla 3.1). Procederemos a hablar a continuación de los más relevantes dentro de la historia de la música andina colombiana y por su importancia y número de publicaciones en *Mundo al Día*: Pedro Morales Pino (1863-1926), Emilio Murillo (1880-1942), Luis A. Calvo (1882-1945), Alberto Urdaneta Fótero (1895-1953)⁴⁴ e Isabel Farreras de Pedraza (1890-1938), todos músicos conocidos por su aporte a la difusión y organización de la música andina colombiana a comienzos del siglo XX.

Nº	AÑO DE COMPOSICIÓN	TITULO DE LA OBRA	COMPOSITOR	RITMO
1	1927	<i>Fugitivo</i>	Urdaneta, Alberto	Pasillo
2	1927	<i>Susanita</i>	Escarmilla, Manuel	Pasillo
3	1928	<i>Bogotá Social</i>	Maldonado E, Eduardo	Pasillo
4	1928	<i>Aguanta</i> (<i>Estudio de Bambuco para piano</i>)	Fernández, Gonzálo	Bambuco
5	1928	<i>Ricaurte</i>	Calvo, Luis A.	Bambuco
6	1928	<i>Tío Kiosko</i>	Romero S, Cerbeleón	Bambuco
7	1929	<i>Loco Carnaval</i>	Quevedo Z, Guillermo	Pasillo
8	1929	<i>Muñecos</i>	Soto, Carolina	Pasillo
9	1929	<i>Camino del Cerro</i>	Echeverry García, Carlos / Letra: Pierre Yaromin	Bambuco
10	1929	<i>Madre</i> (<i>Bambuco para piano y Canto</i>)	Fernández, Gonzálo / Letra: David Cañizales	Bambuco
11	1929	<i>Montañero</i>	Gaitán Galvis, Graciela	Bambuco
12	1929	<i>Peñas arriba</i> (<i>Bambuco para canto y piano</i>)	Farreras de Pedraza, Isabel	Bambuco
13	1929	<i>Temores</i> (<i>Bambuco para canto y piano</i>)	Chaves Pinzón, Diogenes /Letra: Julio Roberto Galindo	Bambuco
14	1930	<i>Alma Nacional</i>	Medina, Roberto	Pasillo
15	1930	<i>Pasillo n.6</i>	Murillo, Emilio	Pasillo
16	1930	<i>Runtanita</i>	Manrique A. Pedro R.	Bambuco
17	1930	<i>Soata</i>	Díaz, G. Luis A.	Bambuco
18	1931	<i>Caracuchos rojos</i>	Rueda Santamaría, Isidro	Pasillo
19	1931	<i>Nenés</i>	Sánchez G, José de la Cruz	Pasillo
20	1931	<i>Ojos que hablan</i>	Sales, Juan B.	Pasillo
21	1931	<i>Quien sabe</i>	Melo, Antonino	Pasillo
22	1931	<i>Nunca mía serás</i>	Morales Pino, Pedro	Bambuco

⁴⁴ Emilio Murillo, Luis A. Calvo y Alberto Urdaneta, son los compositores que tuvieron mayor numero de obras publicadas en *Mundo al Día* (Cortés Polanía, 2004, p. 84).

23	1931	<i>Suelo Ibaguereño</i>	Echeverry García, Carlos	Bambuco
24	1933	<i>Volando "Boy"</i>	Cortés Quiroga, Carlos E.	Pasillo
25	1937	<i>Ilusión</i>	Vásquez Pedrero, Aurelio	Pasillo
26	1937	<i>Príncipe</i>	Romero S, Cerbeleón	Bambuco
27	1938	<i>Eduardo Santos</i>	Cuesta R, Manuel J.	Pasillo

Tabla 3.1. Repertorio seleccionado

3.2.3. Pedro Morales Pino (1863-1926)

Pedro Morales Pino nació en municipio de Cartago en el Valle del Cauca, Colombia. Se trasladó a Bogotá para estudiar armonía y composición en la Academia Nacional de Música. Allí, en 1881 fundó la *Lira Colombiana*, siendo su director e intérprete de la primera bandola. A través de esta agrupación se interesó por los ritmos de la región andina colombiana y desplegó su producción musical.

La *Lira Colombiana* fue una agrupación que congregaba importantes músicos de la época. Estaba compuesta por cuatro bandolas, dos tiples, dos guitarras, violonchelo y un dueto vocal. Morales Pino interpretaba la primera bandola, dirigía, componía y arreglaba. Con esta agrupación se realizaron distintos conciertos dentro y fuera del país, que permitieron una mayor difusión y ampliación del repertorio, y en donde fueron ganando espacios y popularidad entre los músicos algunas corrientes latinas que ya eran conocidas en el extranjero. En 1900, la *Lira Colombiana* realizó una gira por Estados Unidos que permitió un crecimiento y conocimiento de la música colombiana en el extranjero y otorgó además un apoyo adicional al nacionalismo cultural. Gracias a esta gira, muchos de los músicos contemporáneos a Morales Pino crearon relaciones con otros músicos, como fue el caso de Miguel Bocanegra, intérprete en la *Lira Colombiana*, y quien estableció contacto con el argentino Terig Tucci⁴⁵ que en ese momento era arreglista de la *RCA victor* en New York. Tanta fue la relación con el arreglista e intercambio de saberes, que el mismo Tucci llegó a componer pasillos como *Anita la Bogotana* y *Edelma*, los cuales hoy en día cuentan con diversas interpretaciones y arreglos de distintas agrupaciones (Montalvo y Pérez, 2006, pp. 15-16).

⁴⁵ Véase cita al pie n.13, pg.35.

En las primeras décadas del siglo, Pedro Morales Pino dejó importantes aportes y cambios a la música andina colombina. A él se le atribuye la reestructuración de la bandola andina colombiana, en su forma, número de órdenes y rol en los ensambles que se conoce hoy en día, tomando desde ese momento el papel melódico en los formatos instrumentales. A su vez, definió el formato específico del “trío típico colombiano” (bandola, guitarra y tiple) y la estructura musical de los ritmos de pasillo, bambuco, danza y guabina que en posteriores generaciones se fue utilizando (García Orozco, 2014, p. 30). También, y quizás una de sus más grandes contribuciones, fue el escribir en partitura sus composiciones y arreglos de los diversos ritmos andinos colombianos (Montalvo y Pérez, 2006, p. 15), que para ese momento estaba fuertemente ligada a la tradición oral vigente hasta 1890 (Atehortúa Almanya, s.f.); sin duda, la escritura permitió su desarrollo, difusión y permanencia en el tiempo.

Del repertorio de Morales Pino se encuentran obras como el bambuco *Cuatro preguntas*, el pasillo *Reflejos*, el pasillo *Leonilde* o el bambuco *El Fusagasugueño*, que alcanzaron un importante reconocimiento contemporáneo, y que hoy en día siguen siendo recordadas y cuentan con diversos arreglos y adaptaciones instrumentales. Dentro de la colección de *Mundo al Día* fueron publicadas dos de sus obras, el pasillo *Una noche...* (1930) y el bambuco *Nunca mía serás* (1931). Lo particular de estas obras que fueron publicadas póstumamente. *Mundo al Día*, en su interés por demostrar que había una tradición musical, optó por hacer una revisión histórica a partir de la segunda mitad del siglo XIX y publicar algunas obras de compositores de aquella época. Pedro Morales Pino, además de ser un compositor que brindaba una trayectoria musical anterior al siglo XX, fue incluido en la colección por haber sido precursor en la composición de la estructura de los ritmos tradicionales y pionero de la tradición de estudiantinas y liras. De esta manera, la revista reivindicaba la conformación e interpretación de estas agrupaciones, que sin duda dejaban un legado para las agrupaciones venideras a lo largo del siglo XX (Cortés Polanía, 2004, pp. 109–110).

Pedro Morales Pino marcó un antes y un después en la historia de la música andina colombiana. Además de su apoyo a la divulgación de la música, fue un gran pedagogo, del que cuentan que antes de empezar los ensayos exponía a los intérpretes la historia, forma musical y características de la pieza o ritmo a interpretar, para que estuvieran informados y

contextualizados con lo que iban a interpretar. Fue maestro de reconocidos compositores andinos como Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Jorge Añez, Carlos Escamilla, por mencionar algunos, quienes, sin duda, continuaron con su legado y lucha por posicionar a la música andina como una música identitaria.

3.2.4. Emilio Murillo (1880-1942)

Emilio Murillo fue un compositor e intérprete de piano y flauta, discípulo del compositor Pedro Morales Pino. Compuso un gran número de piezas en los ritmos andinos colombianos, dentro de los que cuenta con aproximadamente 30 pasillos para piano, en los que Cortés (1999) señala que se caracterizan por su virtuosismo interpretativo y en donde las composiciones tienen un toque “académico”. También es recordado especialmente por sus bambucos cantados, *El trapiche* (1928) publicado el 28 de abril de 1928 en *Mundo al Día*, así como también, *La cabaña, Canoita y El guatecano* (*ídem*). *Mundo al Día* publicó catorce de sus obras, con siete pasillos, dos bambucos, una marcha, una danza, un danzón y un vals. De estas obras, el bambuco *El trapiche* y el *Pasillo N.2*, fueron grabados y comercializados en discos de 78 rpm (Cortés Polanía, 2004, p. 189).

Murillo fue llamado el “apóstol” de la música andina colombiana, ya que, desde su participación como intérprete en las tertulias de la Gruta Simbólica (véase pg. 33 y 34), comenzó a interesarse por defender y divulgar el repertorio de la música andina colombiana. Se convirtió en el principal opositor de la normativa y gestión del proyecto del Conservatorio Nacional de Música que era liderado por aquel entonces por el compositor Guillermo Uribe Holguín. Asimismo, participó activamente en las iniciativas de la publicación de partituras de música nacional en el periódico *Mundo al Día* (Santamaría Delgado, 2007, p. 10) e hizo parte del comité que se encargaba de seleccionar el repertorio que saldría publicado. Apoyó las giras internacionales de las agrupaciones que interpretaban el repertorio andino colombiano y las grabaciones discográficas. También fue promotor de artistas que se dedicaban a la música popular. Fue sin lugar a duda, uno de los compositores más relevantes en el desarrollo y difusión de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX.

3.2.5. Luis Antonio Calvo (1882-1945)

Luis A. Calvo fue un compositor e intérprete de piano, violín y violonchelo. Proveniente de una familia humilde del municipio de Gámbita, en Santander, en su infancia tuvo que padecer el abandono paterno y luchar junto con su madre y hermana por encontrar una estabilidad económica. Desde muy temprana edad destacó por su facilidad para la música, iniciando su formación musical en la Banda Departamental de la ciudad de Tunja, donde fue intérprete del bombardino y platillos. A la edad de 23 años se trasladó a Bogotá con su familia en búsqueda de mejores oportunidades. En la capital hizo parte de la banda del ejercito tocando el pistón y realizando arreglos para la agrupación (Duque, 2017). Estando en Bogotá, se dio a conocer por sus méritos como compositor y arreglista, lo cual lo llevó a ganar una beca para estudiar en la Academia Nacional de Música por la composición de su danza *Livia*. Es allí donde adquirió los conocimientos de formación académica, de las escuelas Francesas y Alemanas (Ospina Romero, 2012, pp. 48-51)

Calvo se dio a conocer por su talento y múltiples composiciones entre la generación de músicos del momento y, aunque no fue un compositor de sinfonías u obras de gran formato, sus obras reflejaron las corrientes musicales europeas, con formas sencillas y vinculadas a la música popular (*ibid*). En su interés por los ritmos tradicionales, supo combinar elementos aportados por la formación académica con los diferentes ritmos que conforman su catálogo de obras. Dentro de sus composiciones, la gran mayoría están escritas para piano y haciendo uso de variados ritmos. Se estima que compuso alrededor de 260 obras en los ritmos de intermez-
zos, mazurkas, marchas nupciales, canciones, himnos, danzas europeas; y respecto a los de la
región andina colombiana, cuenta con 20 danzas, 21 pasillos, 7 bambucos y 34 valses
(Rodríguez Rodríguez, 2003, p. 52).

Su vida personal y musical se vio afectada cuando a la edad de 34 años fue diagnosticado de lepra. Para aquel momento era una enfermedad incurable, rechazada y estigmatizada, por tanto, el gobierno nacional confinaba a todos los enfermos de lepra en el lazareto del pueblo Agua de Dios, en donde tenían que vivir hasta el fin de sus días, evitando así la propagación de la enfermedad. Este hecho supuso un drástico cambio de vida que lo alejó de su familia y

amigos, hasta su muerte. En su aislamiento en Agua de Dios, Calvo tuvo su mayor producción musical, dejando un centenar de obras para piano. En el *Diario Mundo al Día* fueron publicadas doce de sus obras en los ritmos de cailán-cumbé, himno, tango, valse, pasillo y bambuco. De las obras publicadas fue grabada y comercializada en disco de 78 rpm el bambuco para piano, *Ricaurte* (1928).

3.2.6. Alberto Urdaneta Forero (1895-1953)

Urdaneta es conocido por ser el compositor del bambuco *Guabina Chiquinquireña*, obra que tuvo especial repercusión a lo largo del siglo XX y actualmente sigue siendo reconocida e interpretada de forma habitual⁴⁶.

Perteneció a la llamada generación de los “centenaristas”, conformada por un grupo de artistas, políticos e intelectuales que tuvieron relevancia por sus obras y acciones con motivo de la conmemoración del primer centenario de la independencia de Colombia, celebrado en 1910 (Pulido Londoño, 2018, p. 77). El interés de este grupo de intelectuales radicaba en la idea de definir una identidad nacional (véase Cap.2). Como se ha visto, durante los comienzos del siglo XX se impulsó un movimiento nacionalista en torno a las artes y cultura, que buscaba definir expresiones simbólicas en función de la nueva nación (Collazos García, 2012, p. 1). Dentro de los músicos que también pertenecían a esta generación, encontramos a los mencionados Pedro Morales Pino, Emilio Murillo y Luis A. Calvo.

Respecto a su vinculación con *Mundo al Día*, éste publicó nueve de sus obras, en los que figuran ritmos de danza colombiana, pasillo y marcha y algunas obras para voz y piano, así como también algunos artículos de opinión.

⁴⁶ En plataformas como Youtube o Spotify, podemos encontrar diversas agrupaciones que han incluido este bambuco en sus discos, tanto en formatos instrumentales como vocales.

3.2.7. Isabel Farreras De Pedraza (1890-1938)

Se desempeñó como pianista e interprete. Figura dentro de las escasas mujeres que publicaron partituras en la colección de *Mundo al Día*. Participó activamente en la gestión y publicación de las obras musicales del diario, siendo ella la que emprendía la labor de seleccionar el repertorio (Duque, 1996, p. 127). Cortés Polanía (2004, p.41) señala que es posible que ella haya sido quien realizó las adaptaciones para piano de obras escritas por músicos no pianistas, y es posible que también haya intervenido en realizar las reducciones para piano de las obras escritas para conjuntos instrumentales.

Dentro de la colección de partituras de *Mundo al Día*, fueron publicadas cuatro de sus obras, una marcha, un bambuco y dos danzas. Para el día de su fallecimiento en 1938, como un acto de homenaje a su ardua labor, el diario publicó su composición de danza lenta para voz y piano, titulada *Lejanías*⁴⁷. El fallecimiento de Isabel Farreras coincidió con el cierre definitivo del periódico (Cortés Polanía, 2004, p. 49).

Adicionalmente, en el repertorio seleccionado para esta investigación, figuran otras dos mujeres: Carolina Soto, compositora del pasillo *Muñecos* (1929), de quien no hay información al respecto; y Graciela Gaitán Galvis, compositora del bambuco *Montañero* (1929), quien fue estudiante de Isabel Farreras (*ibid.*)

⁴⁷ La letra de esta danza es del compositor Alberto Urdaneta.

4. ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO SELECCIONADO

4.1. Bambuco

Los orígenes del bambuco son muy variados, existiendo diversas teorías al respecto. Una de las hipótesis refiere a su posible origen africano, ya que el escritor colombiano Jorge Isaacs (1837-1895), en su novela *Maria* (1867), expuso que el bambuco era una práctica musical de origen africano que había llegado a la región del Cauca por esclavos africanos y que cuyo nombre derivaba de la palabra bambuk, nombre de una región africana (Cruz González, 2002, p. 226; González Espinosa, 2006, p. 152; Rodríguez Melo, 2012, p. 325; Santamaría Delgado, 2007, p. 7; Varney, 2001, p. 131). Este señalamiento tuvo respuestas inmediatas en quienes asumieron y aceptaron este origen, debido al prestigio que tenía Isaacs ante los ilustres de la época y por su conocimiento de la cultura afroamericana del Cauca (González Espinosa, 2006, pp. 151–152). Una de las razones que contribuyeron a sustentar esta hipótesis, es que en la región del Cauca en Colombia, es donde hay más población de personas negras, por tanto, como menciona Añéz (1968, p. 26), la teoría estuvo planteada bajo argumentos raciales y no hubo un interés en buscar los aspectos musicales e instrumentales de esta población para poder establecer un juicio más certero. Sin embargo, hubo una postura de rechazo a este origen, que entendía como inconcebibles las raíces africanas, ya que esa supuesta procedencia impediría su

“criollización”, eliminando así su idoneidad para asociarlo a la nueva nación. El hecho de señalar que el bambuco podría tener raíces africanas fue tomado prácticamente como una ofensa hacia la buena reputación que se le quería a dicho rítmico, que en ese momento empezaba a popularizarse en las danzas de salón de las clases altas (véase Capítulo 2).

El bambuco, antes de llegar a los recintos domésticos de la élite criolla, pertenecía y se expresaba en ámbitos populares: en las tiendas, el campo, fiestas y reuniones de la población campesina. El viajero norteamericano Isaac F. Holton⁴⁸ (1812-1874) quien entre 1852 a 1854 viajó por diferentes partes del país relata en su libro *New Granada: Twenty months in the Andes* (1857) un suceso de su viaje, en el que expone el ambiente que se vivía en los sectores populares y la presencia arraigada del tiple en torno a la música. El propio autor comentaba (Holton, 1981, p. 129 [según la edición traducida por Ángela de López]):

[...] llegamos a una venta repleta de gente bulliciosa y donde estaba todo el equipaje amontonado bajo un alero. Solo tenía ella una pieza fuera de la tienda. Dos velas de sebo en un candelero rústico de madera iluminaban débilmente a la multitud de hombres y mujeres. Dos o tres estaban en una mesa jugando con unas cartas [...] En la venta estaban cantando, tocando y, si no me equivoco también bailaban. El instrumento principal era el tiple, una bandola en miniatura que, a su vez, es más pequeña que la guitarra. El tiple es un instrumento de tortura, de poco más de doce pulgadas de largo, al cual creo que nunca le pisarán las cuerdas con la precisión de un violinista o de un guitarrista. Una vez afinado es fácil de tocar porque las cuerdas se rasgan de cualquier manera; sólo se necesita guardar cierto ritmo y compás [...] El tiple es baratísimo, cuesta dos o tres reales y el país está plagado de ellos, no sólo en las tiendas sino hasta en los caminos. Esa noche acompañaba al tiple un alfandoque, instrumento hecho con la sección pequeña de una guadua, con muchas clavijas que atraviesan la cavidad del canuto, en la cual meten granos de maíz y guijarros. Es la sonajera más estupenda [...]

⁴⁸ Isaac F. Holton, fue un botánico estadounidense que viajó a la Nueva Granada con el motivo de estudiar la flora y fauna tropical, la geografía física y humana del territorio. Escribió el libro *New Granada: Twenty months in the Andes* (1857) en donde se consignan los viajes realizados a las ciudades que visitó, además describe las costumbres y vida cotidiana de los habitantes y los rasgos que empezaba a tener la nación en desarrollo (Holton, 1981, p. 3-4 [presentación del libro escrita por Francisco J. Ortega]). En 1981 este documento fue traducido al castellano por Ángela de López titulado, *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes* publicado por el Banco de la República de Colombia.

Retomando la controversia respecto a los señalamientos de origen africano del bambuco cabe mencionar que el bambuco fue sometido a un “blanqueamiento” para ser realmente aceptado por una sociedad en búsqueda de símbolos identitarios. En dicho proceso se negó la presencia de las raíces africanas e indígenas, su característico ritmo se quiso encajar dentro de un tipo de compás usado por las músicas europeas, dejó de interpretarse en recintos populares o festivos y se trasladó a las salas de concierto (Ochoa, 1997, p. 42). Recordemos que la élite criolla, buscaba referencias y elementos de origen extranjero para negar toda vinculación con indios o negros.

Sin embargo, algunas de estas afirmaciones sobre el origen del bambuco no están fielmente documentadas. Lo que sí es posible afirmar, es que el bambuco, junto con otros ritmos de la región andina colombiana, estaban presentes en la época de la colonia y poco a poco fueron transformándose debido a la mezcla de culturas, así como adaptándose a los nuevos contextos socioculturales.

4.1.1. Compás

Antes de la llegada del siglo XX y la implementación de escuelas de formación musical, el bambuco era enseñado y aprendido a través del vínculo oral, haciendo parte de diferentes espacios sociales y de entretenimiento de la época. Este tipo de transmisión implicó una experimentación directa con los instrumentos, que dieron como origen a características musicales propias en los ritmos, en este caso el del bambuco, que para académicos de la época en Colombia llegó a ser cuestionable y en algún sentido, resultó difícil de hacerlo encajar en los tipos de compás que convencionalmente usaban las danzas del territorio.

En lo que respecta a esta investigación, el compás en el que se escribe e interpreta el bambuco ha dado mucho de qué hablar, desatando una serie de controversias y opiniones que hasta el día de hoy siguen estando vigentes. El ritmo de bambuco se caracteriza por poder ser escrito en dos tipos de compases, 3/4 o 6/8. A esta característica se le conoce como sesquiáltera; elemento que también presentan otros ritmos latinoamericanos como el son jarocho mexicano o el joropo colombo-venezolano. Sin embargo, a diferencia de estos ritmos, el bambuco es

particular porque posee dos sistemas de acentuación que coexisten entre la melodía y acompañamiento. La problemática se debe al haber dos sistemas de acentuación, que hacen que las articulaciones y fraseo de la melodía ubicados en tiempo débil del compás, no coincidan con los acentos del bajo y el ritmo armónico situados en el primer y tercer tiempo (Varney, 2001, pp. 141–149), creando una síncopa que da lugar al particular ritmo “cojo” del bambuco (Santamaría Delgado, 2007, p. 15). A lo largo de los años ha estado presente la controversia respecto a cuál debería ser el tipo de compás para escribir el bambuco, ya que no siempre lo que se escribe corresponde exactamente a lo que se interpreta (González Espinosa, 2006, p. 44). En este sentido nos encontramos que para poder plasmar con exactitud la polirritmia, el sistema notación musical que conocemos actualmente, no logra representar en su totalidad cada detalle de este ritmo (Cano et al., 2021, p. 250). Un hecho particular en cuanto a esta controversia la encontramos cuando la radio llega al territorio y conlleva a la difusión del bambuco, y asimismo a la demanda de grabaciones, que por aquel momento se realizaban en el extranjero. Para llevar a cabo las grabaciones, se enviaban desde Colombia las partituras para que para que fueran interpretadas por otros músicos. En este sentido hubo la problemática de que con el compás de 3/4 fue difícil obtener los resultados que se pretendían: como los músicos extranjeros que realizaban las grabaciones no estaban familiarizados con el bambuco, algunas melodías tuvieron que modificar su compás 6/8 para obtener una interpretación más cercana a la de los músicos colombianos (González Espinosa, 2006, p. 44).

Restrepo Duque (1986, p. 48), comenta un artículo publicado en el periódico *El colombiano* de Medellín, en el que se narra un acontecimiento que le sucedió al intérprete y compositor Gabriel Escobar Casas, quien había estado por mucho tiempo en Estados Unidos. Este compositor allí experimentó la dificultad que tenían los músicos extranjeros para interpretar el bambuco, a pesar de que, según relata, los intérpretes pertenecían a importantes agrupaciones musicales.

“...cuando yo llevé el primer bambuco, escrito en tres por cuatro, la confusión fue enorme. Los profesores leían lo que estaba escrito, pero no le daban el *aire de bambuco...el bambuco no salía* (por eso) les dije...cambien la signatura a seis octavos y el bambuco salió. Allí aprendí, por la fuerza de las circunstancias, que el bambuco debe escribirse a seis por ocho.”

Tan lejos llegó la controversia acerca de la escritura del bambuco, que en 1943, a través de la revista *Micro*⁴⁹ en el número 53, se convocó una encuesta de cómo debía ser escrito el bambuco, para que los músicos la respondieran y enviaran a la revista sus comentarios y propuestas. De esta manera, se pretendía buscar la colaboración ciudadana e intentar resolver cuál era la mejor forma de escribir el bambuco. La encuesta ponía como ejemplo al bambuco de Pedro Morales Pino, *Cuatro Preguntas* y sobre esta obra se presentaron algunas de las siguientes preguntas (p. 39):

- La primera parte, después de la introducción, consta de 18 compases. ¿Qué opina usted sobre esto?
- Tiene este bambuco compases o pasajes que, en su concepto, son de seis por ocho? ¿Qué opina Ud. Sobre la aplicación del seis por ocho en el bambuco?
- ¿Qué opina usted sobre los acentos del texto: deberían coincidir con las partes fuertes del ritmo musical, o no? ...

La intención de la encuesta era que, tras resolverse, fuera el gobierno quien estableciera por decreto la manera de escribir el bambuco. Finalmente, la encuesta no tuvo el esperado éxito de participación, y hubo de dejarse pasar un año hasta que fue publicada una única respuesta por parte del compositor Jesús Martínez Silva⁵⁰ y el decreto no llegó a realizarse. Como menciona Santamaría (2014, p. 102), una de las razones de la poca acogida que tuvo la encuesta, fue porque se les estaba pidiendo a los músicos que dominaban la interpretación del bambuco, quienes no tenían conocimientos teóricos musicales, que expresaran a través de este medio la adecuada transcripción del ritmo. Como hemos visto, resolver dicha cuestión del bambuco a través de una encuesta, en términos musicales no contribuía en nada, ya que revela un claro el sesgo académico que se le quería implementar al ritmo, ya fuera para poderlo interpretar en

⁴⁹ Fue una revista publicada en Medellín entre 1940 y 1949, cuyo propósito fue comentar acerca del ambiente deportivo, radial y artístico en Colombia. En la publicación comentaron en varias ocasiones sobre la música nacional, así como también sobre compositores nacionales y extranjeros. Repositorio Universidad Eafit – Revista Micro: <https://hdl.handle.net/10784/18002> [Consultado 02/07/2024].

⁵⁰ La respuesta de Jesús Martínez Silva, se encuentra publicada en el ejemplar N.58 de Junio de 1944. Disponible en: Repositorio Universidad Eafit – Revista Micro <https://repository.eafit.edu.co/collections/e0cf7d77-f606-4792-a789-693f0f804def> [Consultado: 02/07/2024]

otros países con precisión o para que pudiera adaptarse a la partitura con exactitud y poderlo designar como un ritmo perteneciente a la nación.

Para ilustrar lo dicho anteriormente, se ha escogido precisamente el mencionado bambuco *Cuatro Preguntas*⁵¹ de Pedro Morales Pino escrito en 3/4 (véase Figura 4.1). Este bambuco es considerado un punto de partida y referencia en la manera de escribirlo para diversos compositores (Sánchez Suárez, 2009, p. 122), y también ha sido tomado como ejemplo en investigaciones por algunos autores (González Espinosa, 2006; Pardo Tovar y Pinzón Urrea, 1961; Sánchez Suárez, 2009; Santamaría Delgado, 2006; Varney, 2001). En este bambuco se evidencia que la melodía no se inicia en el primer tiempo fuerte del compás, queda desplazada, y como consecuencia, cada frase empieza en el segundo pulso del compás, siendo este un pulso débil, conllevando a que los acentos prosódicos⁵² que surgen del texto (que en la imagen aparecen subrayados) no queden en tiempo fuerte del compás y asimismo no coincidan con el bajo del acompañamiento (Pardo Tovar y Pinzón Urrea, 1961, p. 53).

En el ejemplo de la Figura 4.1, se observa lo anteriormente mencionado y se puede advertir, además, los cambios armónicos ocurren en la mitad de cada compás, dando la sensación de estar cruzado o fuera de lugar. En este primer ejemplo se observa que al situarse el bajo en la primera cochea del compás, en él recae el acento. Asimismo, Santamaría Delgado (2006, p. 87), aclara que dentro de lo que parece ser un error de transcripción por parte del compositor, la acentuación de 3/4 está presente de manera habitual en la interpretación, y ésta puede ser marcada por el rasgueo de una guitarra y de esta manera indicar los tiempos importantes para los bailarines.

⁵¹ Las transcripciones realizadas de este bambuco fueron tomadas de los ejemplos de *Rítmica y melódica del folclor chocoano* (Pardo Tovar y Pinzón Urrea, 1961, p. 54,65).

⁵² Se entiende por acento prosódico a aquellas acentuaciones, que surgen de manera natural propias de la pronunciación de la lengua.

3/4

Nie gas con él lo quehi cis te

— y mis sos pe chas tea som bran etc.

Figura 4.1. *Cuatro Preguntas* en compás de 3/4 - Pedro Morales Pino

Si observamos el ejemplo en un compás de 6/8 (Figura 4.2), vemos que tiene una organización y distribución diferente. En el caso de la melodía, las frases se inician en el primer tiempo fuerte del compás y quedan organizadas homogéneamente cada tres compases. Respecto a las acentuaciones naturales de la melodía, éstas coinciden en los tiempos fuertes. En cuestiones de visibilidad de la partitura, este compás evita las ligaduras entre compases que existían en el 3/4.

6/8

Nie gas con él lo quehi cis te

— y mis sos pe chas tea som bran etc.

Figura 4.2. *Cuatro Preguntas* en compás de 6/8 - Pedro Morales Pino

Respecto a la armonía, el cambio armónico aparece en cada compás, sin que haya desplazamientos en medio, y también se observa de manera clara el patrón rítmico acompañante común en cada compás destinado a cada acorde.

Para vincular a nuestra investigación lo anteriormente explicado, se tomó como ejemplo el bambuco canción *Temores* de Diógenes Chaves Pinzón, escrito originalmente en compás de 3/4, el cual hace parte del repertorio seleccionado⁵³. A continuación, véase el fragmento de la letra:

*No sé que oculto temor me embarga
En lo profundo del alma mía
Siento una queja doliente,
Amarga queja de vaga melancolía*

Se observa en la Figura 4.3, que el desarrollo de la melodía y ritmo armónico ocurre de manera similar a *Cuatro Preguntas*. La melodía, inicia en el tiempo débil del compás en donde las acentuaciones prosódicas (subrayadas en la partitura) no se encuentran en un tiempo fuerte del compás. Asimismo, podemos observar que, en el caso de el acompañamiento, los bajos se sitúan en el primer y tercer tiempo del compás, sin embargo el cambio armónico no se ve afectado.

Figura 4.3. *Temores* - Música: Diógenes Chaves Pinzón y Letra: Julio Roberto Galindo. Compases 12-22

⁵³ Todos los bambucos utilizados para esta investigación están escritos originalmente en compás de 3/4.

En la Figura 4.4, se observa el mismo bambuco, pero, en esta ocasión, transcrita en un compás de 6/8. Aquí el inicio de la melodía se ubica en el primer tiempo fuerte del compás y los acentos naturales coinciden en los tiempos fuertes del compás. El patrón rítmico cambia y el bajo se acentúa sobre el tercer tiempo.

Figura 4.4. *Temores* en compás 6/8 - Música: Diógenes Chaves Pinzón y Letra: Julio Roberto Galindo.

Por tanto, a través de los dos ejemplos explicados anteriormente, se evidencia que ambos funcionan de la misma manera si son establecidos en compás de 3/4 ó 6/8, y que tienen las mismas particularidades respecto a los dos sistemas de acentuación coexistentes. Si observamos de manera independiente cada tipo de compás, particularmente en cuestiones del patrón de ritmo acompañante que utilizan, encontramos que en el compás 3/4 la primera corchea del segundo tiempo está en silencio, mientras que en compás de 6/8 la primera corchea del compás está en silencio. Sin embargo, para establecerlo como una notable diferencia, hay que observar la relación que tiene el patrón rítmico acompañante con la melodía para poder entender de qué manera se desarrolla el ritmo.

Desde una perspectiva histórica, es evidente que el compás de 3/4 surgió como un primer acercamiento a la notación escrita de una tradición musical. Implica, una manera de escribir que aunque puede ser impráctica, no es errónea porque sin lugar a duda, cumple su función de preservar la música. Sin embargo, en el compás 6/8, si se observa desde una perspectiva académica, presenta la música de manera más ordenada y de lectura cómoda, y también cumple

su función de preservar el mensaje musical. Hoy en día, el uso de los dos tipos de compás sigue estando presente y puede decirse que va en función del gusto del compositor e intérprete.

4.1.2. Patrones rítmicos de acompañamiento

En el repertorio seleccionado se encuentran varios patrones rítmicos de acompañamiento. Estos los encontramos escritos en la clave de fa, correspondiente a la mano izquierda del piano. A continuación, se citarán algunos ejemplos:

En el caso de *Camino del cerro* (Figura 4.5) y *Aguanta* (Figura 4.6), el ritmo acompañante es igual y constante, con la característica del silencio de corchea sobre el segundo pulso, que genera la síncopa⁵⁴.



Figura 4.5. *Camino del cerro* - Música: Carlos Echeverry y Letra: Pierre Yaromin. Compases 6-9



Figura 4.6. *Aguanta* - Gonzalo Fernández R. Compases 1-4.

En el caso de *Tío Kiosko* (Figura 4.7), el acompañamiento es diferente, ya que utiliza el patrón rítmico presentado anteriormente, pero es alternado en el compás siguiente con corcheas en forma de arpegio de la armonía correspondiente.⁵⁵

⁵⁴ Este patrón rítmico de acompañamiento, también lo podemos encontrar en *Suelo Ibaguereño*, *Nunca mía serás*, *Runtanita*, *Príncipe*, *Soata*, *Temores*, *Camino del cerro*, *Peñas arriba*, *Montañero*, *Aguanta*.

⁵⁵ Este tipo de acompañamiento también se encuentra en algunos fragmentos del bambuco *Príncipe* (Véase partitura original Anexos pg. 197).



Figura 4.7. *Tio Kiosko* - Cerbeleón Romero S. Compases 2-9

Por otra parte, en los bambucos *Peñas arriba* (Figura 4.8) y *Madre* (Figura 4.9) surge un patrón rítmico que varía respecto al anterior ejemplo. Aquí, el primer tiempo del compás cambia por una negra. Podemos ver que, incluso modificando el primer tiempo, el silencio de la primera corchea del segundo tiempo se sigue respetando.



Figura 4.8. *Peñas arriba* - Isabel Farreras de Pedraza. Compases 48-53



Figura 4.9. *Madre* - Música: Gonzalo Fernández y Letra: J. David Cañizales. Compases 1-6

Otra forma de presentar el acompañamiento aparece en *Ricauerte* (Figura 4.10), y *Madre* (Figura 4.11) Se pueden evidenciar dos tipos de motivos rítmicos de acompañamiento que se van alternando: uno es el ya citado anteriormente en la Figura 4.5 y Figura 4.6 y el otro motivo rítmico con el que se alterna, está conformado por una negra, silencio de corchea, tres corcheas.



Figura 4.10. *Ricaurte* - Luis A. Calvo. Compases 19-25

Figura 4.11. *Madre* - Música: Gonzalo Fernández y Letra: J. David Cañizales. Compases 9-17

Por otra parte, a diferencia de los ejemplos anteriores, en los bambucos *Tio Kiosko* (Figura 4.12) y *Soata* (Figura 4.13), en algunas secciones es utilizado un ritmo diferente para presentar la armonía. Ésta transcurre mediante corcheas, a través de arpegios de la armonía correspondiente. Para el caso de *Soata*, el ritmo acompañante es igual al ritmo de la melodía, y ambas partes se exponen en corcheas.

Figura 4.12. *Tio Kiosko* - Cerbeleón Romero S. Compases 20-27

Figura 4.13. *Soata* - Luis A. Diaz G. Compases 1-6

También, encontramos otro patrón rítmico de acompañamiento en el que se combina la armonía arpegiada con uno de los patrones rítmicos más comunes (véase Figura 4.5 y Figura 4.6): dos corcheas, silencio de corchea y tres corcheas. En el siguiente ejemplo tenemos esta combinación en la última sección de *Príncipe* (Figura 4.14).



Figura 4.14. *Príncipe* - Cerbeleón Romero. Compases 38-45

Continuando con otra forma de acompañamiento, en el bambuco *Montañero* (Figura 4.15), se muestra un patrón rítmico parecido al que expusimos anteriormente en la Figura 4.5 y las del principio del apartado. En este caso, el último tiempo del patrón rítmico es modificado por una negra y se sigue manteniendo el silencio de corchea característico de la primera corchea del segundo pulso. Esta forma de acompañar también se puede ver en algunos compases de *Suelo Ibaguereño* (Figura 4.16).



Figura 4.15. *Montañero* - Graciela Gaitán Galvis. Compases 24-30



Figura 4.16. *Suelo Ibaguereño* - Carlos Echeverry García. Compases 26-27

Respecto a este último bambuco en los compases 22-23 (Figura 4.17), observamos un patrón rítmico similar, con la diferencia de que no existe el silencio de corchea del segundo pulso. Estas dos últimas formas de acompañar tienen una similitud auditiva, aunque es cierto que en este segundo caso no existe el silencio de corchea que procede a la síncopa, pero, más que una cuestión de escritura, es una cuestión de articulación para la interpretación.



Figura 4.17. *Suelo Ibaguereño* - Carlos Echeverry García. Compases 22-23

El anterior patrón rítmico de acompañamiento también lo encontramos en la última sección del bambuco *Camino del cerro* (Figura 4.18).

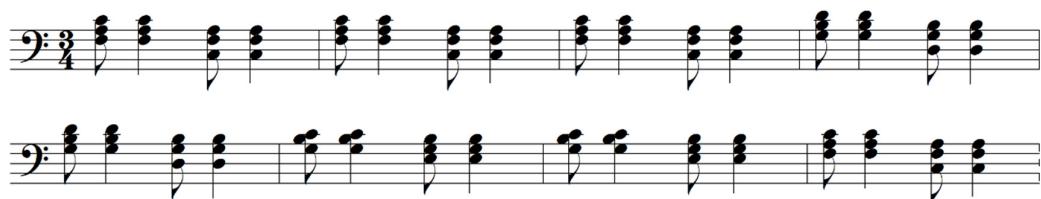


Figura 4.18. *Camino del Cerro* - Música: Carlos Echeverry y Letra: Pierre Yaromin. Compases 21-28

Así, en lo referente a los patrones rítmicos de acompañamiento del bambuco, podemos concluir que cada uno de los patrones abarcan un compás. Además, en todas las obras (a excepción de *Runtanita*) son utilizados más de un patrón rítmico, los cuales se presentan de dos

formas: utilizándolos dentro de una misma sección, o presentando diferentes patrones para cada sección. También se hace evidente, que en los patrones rítmicos de acompañamiento no hay presencia de figuras distintas a las corcheas, negras y silencios de corcheas, así como también, se confirma que hay un constante uso del silencio de corchea sobre el segundo pulso del compás.

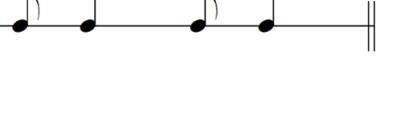
PATRÓN RÍTMICO DE ACOMPAÑAMIENTO	REPERTORIO
	<i>Ricaурte</i> <i>Madre</i> <i>Peñas arriba</i> <i>Temores</i> <i>Nunca mía serás</i> ⁵⁶ <i>Suelo Ibaguereño</i> <i>Aguanta</i> <i>Camino del cerro</i> <i>Montañero</i> <i>Soata</i> <i>Príncipe</i> <i>Runtanita</i>
	<i>Ricaурte</i> <i>Madre</i> <i>Peñas arriba</i> <i>Temores</i>
	<i>Suelo Ibaguereño</i> <i>Camino del cerro</i>
	<i>Montañero</i> <i>Suelo Ibaguereño</i>
	<i>Tío Kiosko</i> <i>Soata</i> <i>Príncipe</i> <i>Aguanta</i>

Tabla 4.1. Patrones rítmicos de acompañamiento en los bambucos

⁵⁶ En el caso de *Nunca mía serás*, en algunas secciones utiliza otro patrón rítmico que no es exemplificado en esta tabla. No se incluye, ya que en la obra funciona como un acompañamiento melódico paralelo a la melodía.

4.1.3. Desarrollo rítmico de la melodía

Las frases melódicas en el bambuco se estructuran en frases de cuatro compases (González Espinosa, 2006, p. 49), y la manera de empezar estas frases pueden ser con inicio tético o acéfalo. Asimismo, al interior de cada frase está presente la síncopa que puede presentarse en la mitad de la frase o de manera conclusiva, por medio de una ligadura o silencio.

En el repertorio seleccionado, encontramos diversas características melódicas. En *Ricauerte* (Figura 4.19), la melodía es presentada en frases de cuatro compases, estructuradas rítmicamente de manera similar, a excepción de la última, la cual se desarrolla de manera conclusiva. El inicio de cada frase es tético, empezando con los arpegios del acorde correspondiente a la armonía y en el interior de cada frase hay síncopas que contrastan con el ritmo acompañante.



Figura 4.19. *Ricauerte* - Luis A. Calvo. Compases 18-34

El segundo ejemplo se trata de *Príncipe* (Figura 4.20), en donde sus respectivas frases también son presentadas cada cuatro compases. A excepción del ejemplo anterior, en este caso cada inicio de frase es de manera acéfala, ya que empiezan en el segundo tiempo del compás, y melódicamente, va jugando con intervalos de tercera y cuarta a ritmo de corcheas; las frases en su interior también tienen síncopas, una en la mitad y otra de manera conclusiva. Encontramos también que cada una de las frases expuestas poseen una imitación rítmica; esto es una cuestión

que no solo aparece en este ejemplo, sino a lo largo de toda la pieza. Adicionalmente, una característica propia de esta pieza es que las cuatro corcheas que inician las frases no poseen acompañamiento⁵⁷, provocando una anacrusa para cada inicio de frase. Este recurso, de la ausencia del acompañamiento en dicho punto, también es utilizado en varias de las obras seleccionadas⁵⁸.



Figura 4.20. *Príncipe* - Cerbeleón Romero. Compases 1-17

El tercer ejemplo se trata de *Runtanita* (Figura 4.21). Aquí las frases también están estructuradas cada cuatro compases con un inicio acéfalo, con presencia de una síncopa intermedia y otra conclusiva. También, cada una de las frases presenta el uso de la imitación rítmica en las que hay una diferencia del intervalo utilizado.

⁵⁷ Véase partitura original Anexos pg. 197.

⁵⁸ Ejemplos: *Tío Kiosko* (Véase partitura original Anexos pg. 202, compases 1, 9, 17, 19, 23, 27, 35, 38, 42, 46); *Runtanita* (Véase partitura original Anexos pg. 198 el inicio de cada sección, compases 1, 17, 34); *Suelo ibaguereño* (Véase partitura original Anexos pg. 200 el inicio de cada sección en los compases 5 y 13).



Figura 4.21. *Runtanita* - Pedro R. Manrique A. Compases 1-12

En el mismo bambuco, en la tercera sección (Figura 4.22) hay un cambio en la manera de estructurar las frases. Éstas están organizadas cada dos compases, planteadas con una similitud rítmica y de articulación. Adicionalmente, vemos que en el compás 39 y 40, hay un uso de calderones⁵⁹ que están ubicados en la mitad de la frase, y que, en esta ocasión, reemplazan a la síncopa habitual de las anteriores frases.



Figura 4.22. *Runtanita* - Pedro R. Manrique A. Compases 34-40

Por otra parte encontramos *Soata* (Figura 4.23). La melodía de la primera sección se expone de una manera diferente respecto a los ejemplos expuestos anteriormente, ya que está estructurada en seis compases, con un ritmo constante en corcheas, utilizando intervalos de

⁵⁹ El uso de calderones también lo podemos encontrar en *Temores* (Véase partitura original Anexos pg. 201, compases 20 y 28), *Montañero* (Véase partitura original Anexos pg. 194, compases 22 y 23), *Suelo Ibaguereño* (Véase partitura original Anexos pg. 200, compases 13 y 37).

grados conjuntos y algunos saltos en los que predomina el intervalo de tercera⁶⁰. A lo largo de esta primera sección donde aparece el fragmento expuesto, también encontramos imitación rítmica. Este elemento lo podemos encontrar a lo largo de la segunda y tercera sección, pero ocurre con otra propuesta melódica (Véase partitura original Anexos pg. 199).



Figura 4.23. *Soata* - Luis A. Diaz G. Compases 1-6

Retomando la obra anterior, pero situándonos en la segunda y tercera sección, encontramos que *Soata* (Figura 4.25), además de continuar con la imitación rítmica en sus respectivas frases, contiene una síncopa intermedia. Miñana (1997, pp. 177–179), en su estudio, menciona esta síncopa como *caudal*, comúnmente utilizada los bambucos de la métrica 6/8, en donde entre dos compases están ligadas la última y primera corchea. En nuestro estudio, aunque no trabajemos con dicho tipo de compás, vemos que este tipo de síncopa a través de ligaduras pueden presentarse. Lo encontramos en *Soata* desde la segunda parte en adelante y en *Nunca mía serás* (Figura 4.25).



Figura 4.24. *Soata* - Luis A. Diaz G. Compases 13-17

⁶⁰ Encontramos también un uso recurrente del intervalo de tercera en *Camino del cerro*. (Véase partitura original Anexos pg. 192)



Figura 4.25. *Nunca mía serás* - Pedro Morales Pino. Compases 16-24

En el bambuco *Tio kiosko*, nuevamente encontramos a lo largo de toda la obra, frases estructuradas cada cuatro compases en las que predomina la imitación rítmica. Además, encontramos que para el inicio y desarrollo de las frases son utilizados los arpegios. En la primera parte (Figura 4.26) se utilizan arpegios ascendentes y descendentes a lo largo de los tres primeros compases de cada frase. Además de la imitación rítmica que mencionábamos, también podemos decir que en determinados compases hay una imitación interválica, que hace que las frases funcionen de manera similar independientemente de la armonía utilizada.



Figura 4.26. *Tio Kiosko* - Cerbeleón Romero S. Compases 1-8

En el caso de la Figura 4.27, se vuelve a constatar la imitación rítmica y el uso de arpegios. En este caso, los arpegios del inicio de frases empiezan con un movimiento descendente, hecho que genera un movimiento invertido en el desarrollo de la melodía, con relación a lo expuesto en la primera parte (Figura 4.26).



Figura 4.27. *Tio Kiosko* - Cerbeleón Romero S. Compases 19-26

En el bambuco *Madre* (Figura 4.28), nos encontramos con un inicio de frase en tiempo débil, cuya primera corchea tiene una función de anacrusa. En la manera en como están estructurados los compases, se observa el uso de síncopas y alargamientos de figuras en distintos puntos de la frase. Al fijarnos en la letra de la canción, y debido a este uso de síncopas y alargamientos, encontramos que se interrumpen algunas palabras (señaladas en la partitura con corchetes de color lila), lo que puede dar como resultado un manejo distinto de los acentos naturales de las palabras. Esta peculiaridad también la encontramos en los demás bambucos con voz de esta investigación, *Camino del cerro*, *Peñas arriba* y *Temores* (véase Anexo I).

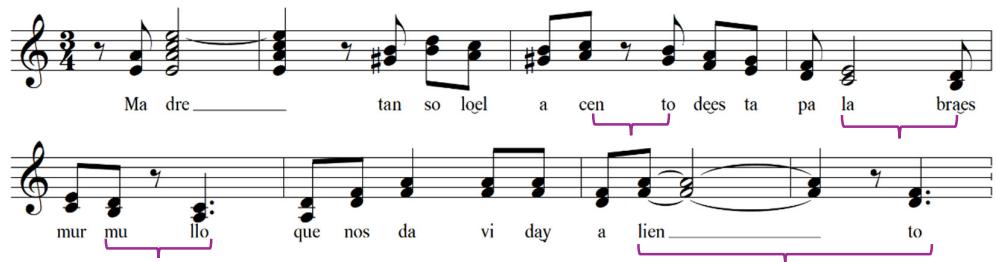


Figura 4.28. *Madre* - Música: Gonzalo Fernandez y Letra. J. David Cañizales. Compases 09-16

Después de haber visto el desarrollo rítmico de la melodía en los bambucos a través de los 13 bambucos analizados, se constató que predominan los inicios acéfalos en distintas combinaciones, mientras que de tipo télico solamente se presentan cuatro ejemplos en menor

cantidad de obras. También se observar que, en el caso de *Ricaurte, Soata y Runtanita*, utilizan ambos tipos de inicios de frases a través de las diferentes secciones.

De tipo acéfalo se encontraron las siguientes combinaciones:

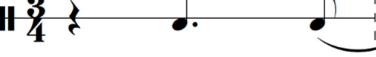
INICIO DE FRASES ACÉFALO	REPERTORIO
1) 	<i>Tio kiosko</i> <i>Camino del cerro</i> <i>Suelo Ibaguereño</i> <i>Runtanita (2^a y 3^a sección)</i>
2) 	<i>Principe</i> <i>Ricaurte (sección D)</i>
3) 	<i>Madre</i>
4) 	<i>Temores</i>
5) 	<i>Runtanita (1^a sección)</i>
6) 	<i>Soata (2^a y 3^a sección)</i>
7) 	<i>Nunca mía serás</i>

Tabla 4.2. Inicios de frase acéfalos en los bambucos

De tipo tétnico encontramos estos ejemplos:

INICIO DE FRASES TÉTNICO	REPERTORIO
1) 	<i>Aguanta</i>
2) 	<i>Ricaurte</i> <i>Soata (1^a sección)</i>
3) 	<i>Montañero</i>
4) 	<i>Peñas arriba</i>

Tabla 4.3. Inicios de frase tétnicos en los bambucos

Por otra parte, también encontramos en el repertorio de bambucos, que los finales de sección concluyen mediante la cadencia auténtica perfecta de los grados V-I, a través del ritmo ejemplificado en la Tabla 4.4. El uso de este final de sección predomina en ocho bambucos.

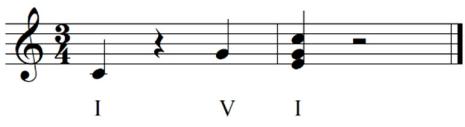
PATRÓN RÍTMICO DE FINAL DE SECCIÓN	REPERTORIO
	<i>Camino del cerro</i> <i>Madre</i> <i>Suelo Ibaguereño</i> <i>Runtanita</i> <i>Peñas arriba</i> <i>Temores</i> <i>Montañero</i> <i>Ricaurte</i> ⁶¹

Tabla 4.4. Patrón rítmico de final de sección en los bambucos

⁶¹ En este bambuco este tipo de final tiene una variación rítmica, el V y I grado están ubicados en el inicio del compás.

Sin embargo, no es el único modo de concluir una pieza, también encontramos otro tipo de final de sección presente en *Tío Kiosko y Príncipe* (Figura 4.29), que transcurre sobre el primer grado tonal. En el ejemplo a) la melodía finaliza en el primer grado y acto seguido realiza la repetición de la sección que empieza de manera acéfala. En este caso, mientras la melodía se sitúa en la tónica, el acompañamiento transcurre mediante un arpegio del acorde. El ejemplo b) es muy similar al anterior, la melodía se sitúa de nuevo en la tónica mediante una nota larga y el acompañamiento también se expresa mediante un arpegio que puede ser de manera ascendente o descendente.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing endings of a section. Both staves are in 3/4 time with a key signature of one sharp. The top staff (a) shows a melody ending on the first degree (I) followed by an acéfala repeat. The bottom staff (b) shows a melody ending on the first degree (I) followed by a sustained note and an arpeggiated harmonic progression.

Figura 4.29. Ejemplo de final de sección sobre tónica *Tío kiosko y Príncipe*.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el bambuco tiene la particularidad de tener dos sistemas de acentuación que coexisten, respecto al acompañamiento y la melodía. Hemos visto que, en el caso del acompañamiento, son utilizados diferentes patrones rítmicos, en los que predomina el silencio de corchea sobre el segundo tiempo. La melodía por su parte también presenta diversas características, en la forma de iniciar las frases y las síncopas que posee en medio o como recurso conclusivo. Debido a estas características, encontramos que el ritmo acompañante y el ritmo melódico presentan distintas maneras de interactuar, las cuales explicaremos a continuación.

Para empezar, retomaremos los ejemplos que expusimos al principio de este apartado. En *Ricaurte* (Figura 4.30), *Príncipe* (Figura 4.31) y *Runtanita* (Figura 4.32), podemos encontrar algunas similitudes: el patrón rítmico de acompañamiento empieza a partir del segundo compás, por tanto, el bajo correspondiente de la armonía no está presente al inicio de la frase.

Con respecto a las síncopas de la melodía y el ritmo, en las tres obras encontramos que en determinados compases coinciden y en otros no, generando así un juego entre las dos voces en donde las acentuaciones están en tiempo débil.

Figura 4.30. *Ricaurte* - Luis A. Calvo. Compases 18-25

Figura 4.31. *Príncipe*- Cerbeleón Romero. Compases 1-13

Figura 4.32. *Runtanita* - Pedro R. Manrique A. Compases 34-40

Otros casos similares los encontramos en *Suelo ibaguereño* (Figura 4.33) y en la segunda sección de *Runtanita* (Figura 4.34). En *Suelo ibaguereño* se presentan las mismas características del patrón rítmico y el uso de síncopas. La melodía, de este bambuco, alterna los inicios téticos y acéfalos, mientras que en *Runtanita* de nuevo vemos las frases de la melodía con un inicio acéfalo que no coinciden con el primer tiempo del acompañamiento (compases 17, 19 y 21). Vemos también la utilización del mismo patrón rítmico de acompañamiento y el juego entre las síncopas que coinciden y las que no.

Figura 4.33. *Suelo Ibaguereño* - Carlos Echeverry García. Compases 13-20



Figura 4.34. *Runtanita* - Pedro R. Manrique A. Compases 17-24

En el siguiente ejemplo, encontramos como el patrón rítmico de acompañamiento se relaciona de forma diferente con la melodía. En la primera parte de *Soata* (Figura 4.35), podemos observar que la melodía y acompañamiento realizan el mismo ritmo en corcheas, sin presentar la característica síncopa en el acompañamiento o en la melodía. En este caso, mientras las frases de la melodía se estructuran cada seis compases, el acompañamiento permanece en corcheas sin ningún silencio durante el resto de la sección (Véase partitura original Anexos pg. 199).



Figura 4.35. *Soata* - Luis A. Diaz G. Compases 1-6

Por otra parte, *Aguanta* (Figura 4.36), es un bambuco particular ya que, dentro del repertorio seleccionado para la investigación, es la única pieza que en su título original recibe el nombre de “Estudio de Bambuco para piano”. En este caso, encontramos que la armonía

utiliza un patrón rítmico que ya habíamos mencionado anteriormente (véase Figura 4.5), pero la melodía, en este caso, puede decirse que es inusual, ya que constantemente se expone en semicorcheas a lo largo de toda la primera parte de la pieza, sin generar ningún tipo de anacrusa o síncopa en el desarrollo de las frases. Es una sección que demanda un virtuosismo para el momento de ser interpretado, por su constante velocidad *Alegre caprichoso*, indicado en la partitura original.

Alegre caprichoso

Figura 4.36. *Aguanta* - Gonzalo Fernández R. Compases 1-6

En este mismo bambuco, en los compases 37-42 (Figura 4.37), correspondientes a la tercera sección, vuelve a presentarse el mismo contraste, pero de manera inversa, ya que el acompañamiento pasa al registro agudo (correspondiente a la mano derecha del piano) y la melodía en semicorcheas pasa al registro grave en la mano izquierda del piano. Por la manera en que este bambuco expone las melodías, podemos ver que aquella referencia en el título con el nombre de “estudio” tiene como objetivo ser una obra para desarrollar habilidades respecto a la práctica de este. Este tipo de piezas, publicadas con la connotación de “estudio”, han servido a lo largo de la historia de la música para afianzar elementos interpretativos y técnicos, hecho que parece repetirse y constatarse en esta obra.

1er. Movimiento

37

40

legato p

Figura 4.37. *Aguanta* - Gonzalo Fernández R. Compases 37-42

Por otro lado, en *Nunca mía serás* (Figura 4.38), podemos ver cómo en la voz del ritmo acompañante, combina un acompañamiento de carácter melódico y un patrón rítmico. El acompañamiento melódico, se desarrolla de manera paralela a la melodía, como podemos ver en los compases 1-6, en donde el ritmo es igual a la melodía y transcurre por intervalos de octava. En el caso de los compases 7-10 se presenta el patrón de ritmo acompañante y al finalizar la sección retoma el paralelismo melódico. Esto mismo se presenta en los compases 16-41 correspondientes a la segunda sección (Véase partitura original Anexos pg. 195). A través de este bambuco, podemos ver una manera diferente de exponer el discurso musical, en el que aporta variabilidad al acompañamiento.

Figura 4.38. *Nunca mía serás* - Pedro Morales Pino. Compases 01-15

El siguiente ejemplo es un fragmento de la segunda sección de *Camino del cerro* (Figura 4.39). Aquí, los compases de ritmo acompañante son diferentes al resto de la obra (Véase partitura original Anexos pg. 192).

Figura 4.39. *Camino del cerro* - Música: Carlos Echeverry y Letra: Pierre Yaromin. Compases 21-28

En este bambuco, también los cambios de armónicos ocurren en cada compás, pero dentro de cada compás se modifica la inversión del acorde. Para el ritmo acompañante se utiliza un patrón diferente a los mencionados en los ejemplos anteriores y, en este caso, se producen acentuaciones en el primer y tercer pulso del compás, que resultan contrastantes con la melodía. En el caso de la melodía, cada frase de esta sección inicia en la segunda corchea del compás, en tiempo débil, haciendo que no coincida con el tiempo fuerte de la armonía. En los compases 22 y 24, la melodía y patrón de acompañamiento son rítmicamente iguales, pero son escritos de diferente manera, ya que la melodía utiliza ligaduras de prolongación, mientras que la armonía la anula y opta por utilizar una figura de negra.

Para finalizar este apartado, referente al desarrollo rítmico de la melodía y sus interacciones con otros elementos musicales, podemos concluir que en el repertorio habitualmente las frases se estructuran cada cuatro compases, en donde predomina el inicio acéfalo para cada una de ellas. Además, estos inicios acéfalos también funcionan como una anacrusa de cada inicio de sección. En el desarrollo de la melodía, vimos el uso de arpegios en direcciones ascendente y descendente, así como el uso de intervalos de tercera para el inicio o desarrollo de esta. A través de las secciones, también hemos podido constatar que hay una utilización de la imitación rítmica en las diversas frases que la componen, en algunos casos, encontrándonos también con una imitación interválica. Respecto a los finales de sección, hemos podido ver que es utilizada constantemente la cadencia auténtica perfecta V-I, tanto para los modos mayor como menor. También hemos podido observar, a través de la relación entre ritmo acompañante y melodía, cómo en diversos puntos las síncopas coincidentes generan ese ritmo “cojo” tan característico del bambuco.

4.1.4. Estructura y cambios armónicos

El bambuco se caracteriza por tener una estructura conformada por varias secciones, que en algunos casos, son contrastantes en tempo o tonalidad, permitiendo mayor variedad en el discurso musical. Cuando se presenta una nueva tonalidad, ésta se sitúa en el cambio de sección, pasando a una tonalidad relativa menor o mayor, en la mayoría de los casos. En los

bambucos seleccionados se evidencia la división de la pieza en tres o cuatro secciones, algunas incluyen una sección de introducción, y entre las secciones suelen presentarse repeticiones. Se ha podido confirmar que no hay una forma específica que se use de manera recurrente. A continuación, se ejemplifica de manera gráfica cómo se desarrolla la estructura de los bambucos seleccionados para esta investigación.

OBRA	ESTRUCTURA
<i>Nunca mía serás</i>	INTRO : A : B D.C.
<i>Aguanta</i>	: A : : B : : C : D
<i>Peñas arriba</i>	INTRO : A : : B :
<i>Montañero</i>	INTRO : A : : B :
<i>Madre</i>	INTRO A B A
<i>Camino del cerro</i>	INTRO : A : : B : D.C.
<i>Príncipe</i>	: A : : B : : C :
<i>Runtanita</i>	: A : : B : : C :
<i>Tío Kiosko</i>	: A : : B : : A : : B : : C :
<i>Suelo Ibaguereño</i>	INTRO : A : : B : C
<i>Soata</i>	: A : : B : : C :

<i>Ricaurte</i>	INTRO	: A :	: B :	: C :	: D :	B	Coda
<i>Temores</i>	: INTRO :	A	INTRO	: B :	INTRO	A	

Tabla 4.5. Estructura de los bambucos seleccionados.

Los bambucos se estructuran en dos o más secciones contrastantes con relación a su melodía, ritmo, fraseo y expresividad. Respecto al desarrollo armónico, se exponen diversas formas de presentar la armonía, que ejemplificaremos a continuación.

Así pues, encontramos cuatro bambucos que no presentan cambios de tonalidad a lo largo de toda la obra (Tabla 4.6) y cuyas diferentes secciones se estructuran bajo un solo centro tonal.

BAMBUCOS SIN CAMBIO DE TONALIDAD	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Camino del cerro</i>	Intro	Re menor
	A	
	B	
<i>Madre</i>	Intro	La menor
	A	
	B	
<i>Nunca mía serás</i>	Intro	Fa mayor
	A	
	B	
<i>Suelo Ibaguereño</i>	Intro	Sol menor
	A	
	B	
	C	

Tabla 4.6. Bambucos sin cambio de tonalidad

Por otra parte, en seis bambucos sí ocurren cambios de tonalidad, que modulan a la paralela mayor o menor (Tabla 4.7). Vemos también que la utilización de las tonalidades a lo largo de las secciones puede variar, en un mayor o menor uso. Pero, lo que es importante resaltar, es

que el cambio de tonalidad se ubica exactamente en un momento de cambio de sección, creando así un contraste y un desarrollo diferente.

BAMBUCOS CON CAMBIO A LA PARALELA (MAYOR O MENOR)	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Aguanta</i>	A	Re menor
	B	
	C	Re Mayor
	D	
<i>Ricaurte</i>	Intro	Do mayor
	A	
	B	Do menor
	C	Do mayor
	D	Do menor
	Coda	
<i>Peñas arriba</i>	Intro	Do menor
	A	
	B	Do mayor
<i>Temores</i>	Intro	Fa mayor
	A	
	B	Fa menor
<i>Runtanita</i>	A	Re Mayor
	B	Re menor
	C	Re Mayor
<i>Soata</i>	A	Re menor
	B	Re mayor
	C	Re menor

Tabla 4.7. Bambucos con cambio a la paralela (mayor o menor)

Finalmente, encontramos una última forma de presentar la armonía. En tres de los bambucos, encontramos cambios a otros grados tonales diferentes a la paralela (Tabla 4.8). En este caso, los tres ejemplos presentan además de los cambios a la paralela, cambios a los grados IV, V y VI de la tonalidad.

BAMBUCOS CON CAMBIOS A OTROS GRADOS TONALES	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Tio kiosko</i> , cambia a la paralela menor y luego al VI de esta misma.	A	Sol mayor
	B	Sol menor
	C	Mi bemol mayor
<i>Montañero</i> , cambia al V.	Intro	Si bemol mayor
	A	Fa mayor
	B	Si bemol mayor
<i>Principe</i> , cambia a la paralela mayor y luego pasa a la subdominante de la paralela.	Intro	La menor
	A	Do mayor
	B	Fa mayor

Tabla 4.8. Bambucos con cambios a otros grados tonales

Así, a través de los bambucos analizados, podemos concluir, que no hay una sola forma de utilizar la armonía. Ésta puede utilizarse de diferentes maneras entre las secciones, moviéndose a través de tonalidades con estabilidad tonal que permiten crear un contraste y diversidad en el discurso musical. Encontramos también que son utilizadas tonalidades de fácil y cómoda interpretación, al no superar el uso de tres alteraciones, tanto en bemoles como en sostenidos.

4.1.5. Velocidad

En los 13 bambucos seleccionados para esta investigación podemos ver que en algunas obras hay indicaciones de velocidad para su respectiva interpretación. Algunas de las indicaciones de velocidad están escritas en castellano y otras en italiano; en el caso de las que están en castellano, por la traducción, se entiende cual sería el tempo que requería el autor, sin embargo, en ninguno de los bambucos se aclara o define un rango de bpm en la partitura. De acuerdo con las velocidades que presenta el repertorio, suelen ser tempos de *Allegro*, eso quiere decir que están entre una velocidad de negra 120 -160 (bpm). Encontramos también que seis de los bambucos estudiados no tienen ninguna indicación de velocidad. A continuación, se expone en la Tabla 4.9 la compilación de velocidades de los bambucos.

TEMPO	OBRA
Animato	<i>Tio Kiosko</i> <i>Soata</i> <i>Principe</i>
Allegro	<i>Nunca mía serás</i>
Allegre caprichoso	<i>Aguanta</i>
Tempo de promesa	<i>Ricaurte</i>
Moderato Allegro Allegro non troppo	<i>Suelo Ibaguereño</i>
Sin indicación de velocidad	<i>Camino del cerro</i> <i>Madre</i> <i>Montañero</i> <i>Peñas arriba</i> <i>Temores</i> <i>Runtanita</i>

Tabla 4.9. Velocidad de los bambucos seleccionados

4.2. Pasillo

Las explicaciones académicas tradicionales y referencias bibliográficas sobre el origen del pasillo no llegan a gran profundidad, ya que, a diferencia del bambuco no se le asocia una raíz campesina, sin embargo, sí se constata que su esplendor y auge sucede entre la segunda mitad del siglo XIX. Este fue el tiempo en el que llegó a ser aceptado en la sociedad y fue interpretado en diferentes escenarios, alcanzando a tener gran número de piezas escritas, como también publicadas (Cortés Polanía, 2004, p. 119). El pasillo, se arraigó al territorio sin ser sometido a formalizaciones o señalamientos para hacerlo encajar en cánones estructurales, para ver si sería apto o no para pertenecer a la música nacional, y al librarse de estos filtros de aceptación (ya que venía en el “régimen de partitura”⁶²) se posicionó y se estableció en un estatus de popularidad e interés de los compositores (Rodríguez Melo, 2016, p. 2).

⁶² Comillas originales del texto.

Como mencionamos en el Capítulo 2, el origen del pasillo se atribuye al *waltz*. Irónicamente, el *waltz* surgió como un conjunto de costumbres y raíces campesinas de los bailes de las clases bajas en las regiones del sur de Austria y Alemania, y a lo largo de la primera década del siglo XIX se hizo popular entre los bailes de salón europeos. El gusto por esta danza fue debido, en gran parte, a la forma de danzarlo, la velocidad rápida, la coreografía de girar en círculos y la facilidad para aprenderlo, lo que hizo que se posicionara rápidamente entre las danzas favoritas de la clase media europea. Su respectiva danza en pareja requería que el hombre y la mujer estuvieran abrazados mientras giraban sobre un mismo eje. Este hecho causó indignación social en las clases más conservadoras, porque fue el primer baile de salón que permitió a los bailarines abrazarse durante un periodo prolongado de tiempo (McKee, 2012, pp. 106–108). Sin embargo, y al margen de esta controversia, su popularidad fue tan extensa, que, como ya hemos visto, con la colonización llegó a territorio colombiano, para luego adquirir rasgos propios del nuevo contexto.

El pasillo logró su aceptación y popularidad entre la sociedad colombiana, tanto por los motivos que auspiciaron su fama en Europa, como específicamente, por su proveniencia, ya que, ya que sus orígenes europeos le permitían ser considerada una música aceptada, libre de raíces negras y populares. Lo interesante de este punto, es que el *waltz*, como ya hemos visto, nace de contextos populares siendo este un ritmo cercano a las clases medias y bajas. Otro hecho llamativo, como argumenta Remy Hess, fue que, en Europa propiamente en Francia, el *waltz* fue usado como símbolo revolucionario, llegando a oponerse a los usos de la nobleza al punto de llegar a practicarse de manera popular entre los revolucionarios, alcanzando en 1790 una apropiación popular nacional (como se citó en Rodríguez Melo, 2016, p. 4). Sin embargo, pese a estas contradicciones, quizás desconocidas, el pasillo llegó a ser uno de los ritmos más interpretados y bailados en la región andina colombiana.

Para las últimas décadas del siglo XIX, entre los años 1870 y 1880, el pasillo ganó una fuerte acogida en el entorno musical: se interpretó y compuso en gran medida por músicos aficionados y profesionales, hecho que lo llevó a hacer parte de los repertorios habituales del momento. A finales del siglo, se posicionó en espacios públicos y privados como una composición definida que se interpretaba con agrupaciones pequeñas en los ámbitos domésticos

(Cortés Polanía, 2004, p. 120). Como mencionamos en el Capítulo 2, la música de la época era interpretada comúnmente en el piano, constituyéndose como un instrumento habitual en los hogares de las clases medias y altas y mediante este instrumento el repertorio de pasillos se interpretaba usualmente en estos ambientes domésticos. Más adelante, la música pasó a ser interpretada por ensambles de cuerda influenciado por el modelo de música nacional que se proponía.

El pasillo, se caracteriza por su desarrollo melódico, en el que encontramos las frases definidas a lo largo de cada sección, y haciendo uso de arpegios, cromatismos y la imitación rítmica. Sin embargo, a medida que el pasillo se fue difundiendo y popularizándose también en las clases populares del siglo XIX, adquirió algunas de las características del bambuco. Koorn (1977, p. 152), menciona que dichas características son evidentes en mayor medida en el pasillo vocal, asimilando algunas características rítmicas como las pausas y la velocidad más lenta del bambuco.

Dentro del pasillo existen diversas variantes: el pasillo fiestero muy común en las fiestas populares de ritmo agitado, interpretado comúnmente por chirimías; el pasillo vocal y el pasillo instrumental, caracterizados por una velocidad menos agitada y sus textos basados en temas amorosos, generalmente interpretados por estudiantinas o trio típico (Miñana, 1997, p. 186; Ocampo, 2000 como se citó en Montalvo y Pérez, 2006, p. 17).

4.2.1. Compás

Caso contrario al bambuco, el pasillo, a lo largo de la historia, no ha tenido ni inconvenientes ni discusiones respecto al tipo de compás en que está escrito. Al provenir del *waltz*, éste adoptó muchas de sus características, tales como el ser utilizado como un tipo de música para bailar en los recintos domésticos y, asimismo, el tipo de compás 3/4, para escribirse y bailarse. Desde las primeras publicaciones en partitura, este tipo de compás ha estado vigente.

4.2.2. Patrones rítmicos de acompañamiento

En el repertorio seleccionado de pasillos para esta investigación se ha podido demostrar el uso de diferentes patrones rítmicos de acompañamiento, que corresponden a la mano izquierda del piano, que se encuentra escrito en clave de fa. Suelen utilizarse de diferentes maneras, ya sea, presentando un solo patrón rítmico durante toda la pieza o definiendo un patrón rítmico diferente para cada sección. También encontramos que estos patrones pueden tener el mismo ritmo de la melodía. A continuación explicaremos algunos ejemplos.

El primer ejemplo lo encontramos en *Alma Nacional* (Figura 4.40), que se caracteriza por la ausencia de la primera corchea en el segundo pulso de cada compás y por la utilización de negras en primer y tercer pulso⁶³. Este tipo de acompañamiento se mantiene, por lo general, de manera constante en la pieza, teniendo siempre en el primer pulso el bajo del acorde correspondiente, presentado a dos voces, por lo general con un intervalo de octava. En las figuras siguientes se presenta el acorde en posición de fundamental o en inversión, según sea el caso. La elección de la disposición del acorde puede ser debido a que éste quede lo más cercano posible a la voz superior de bajo, y así poder realizar con facilidad y rapidez el acorde que propone el patrón rítmico.



Figura 4.40. *Alma Nacional* - Roberto Medina. Compases 20-24

El siguiente ejemplo de ritmo acompañante (Figura 4.41) es similar al anterior, ya que también existe la ausencia de la primera corchea del segundo compás. Pero en este caso el

⁶³ Este patrón rítmico de acompañamiento, también lo podemos encontrar en *Susanita, Muñecos, Volando "Boy"*, *Eduardo Santos*.

primer tiempo está en corcheas y el tercero con una corchea. En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, la manera en que transcurre el patrón es mediante saltos melódicos⁶⁴.



Figura 4.41. *Bogotá Social* - Eduardo Maldonado E. Compases 02-05

En la misma obra, *Bogotá Social* (Figura 4.42), podemos observar cómo es utilizado el ejemplo anteriormente mencionado, pero intercalando en el compás siguiente tres negras a dos voces con una distancia de una octava. Lo particular de este tipo de acompañamiento es que las negras coinciden con la melodía. En esta ocasión, la alternancia de dos formas de acompañamiento se relaciona con el carácter de la melodía, la cual está escrita en negras con *staccatos* constantes y la dinámica de volumen es de *crescendo*. En este pasillo, este tipo de acompañamiento solamente se observa en la segunda sección, contrastando con las otras partes de la pieza⁶⁵.



Figura 4.42. *Bogotá Social* - Eduardo Maldonado E. Compases 20-25

Caso similar al ejemplo de la Figura 4.41 lo encontramos en *Susanita* (Figura 4.43). Rítmicamente se parecen, pero con la diferencia de que el tercer tiempo está en negra. En este caso, el acompañamiento aparece con un salto de intervalo en las corcheas del primer tiempo, y luego

⁶⁴ Este patrón rítmico de acompañamiento, también lo podemos encontrar los pasillos *Eduardo Santos y Ojos que hablan* (se presenta con una grafía diferente que une la 4ta y 5ta corchea del compás. Véase partitura original Anexos pg. 216),

⁶⁵ Véase partitura original Anexos pg. 205.

en segundo y tercer tiempo presenta el acorde en estado fundamental o inversión⁶⁶. Aquí podemos ver cómo las corcheas del primer tiempo se presentan en un registro más grave con respecto al acorde, esto puede ser debido al interés del compositor en resaltar tímbricamente la corchea y negra correspondiente a los acordes de cada compás. En este ejemplo también podemos ver que los acordes están en una inversión cercana al bajo.



Figura 4.43. *Susanita* - Manuel Escamilla. Compases 14-17

El ejemplo expuesto en la Figura 4.44 con el pasillo *Fugitivo*, tiene un acompañamiento de tipo melódico, ya que la línea melódica expuesta en la clave de fa tiene directamente relación con lo que le corresponde a la clave de sol. En este caso, la mano izquierda tiene una función de respuesta melódica, siempre empezando con un movimiento ascendente en las corcheas. Este acompañamiento se realiza a través de los arpegios correspondientes a la armonía. La interacción entre la mano derecha e izquierda del piano en este pasillo se abordará en el siguiente apartado 4.2.3.



Figura 4.44. *Fugitivo* - Alberto Urdaneta F. Compases 02-09

⁶⁶ Este patrón rítmico de acompañamiento, también lo podemos encontrar en *Caracuchos rojos* (algunos compases véase partitura original Anexos pg. 215), *Nenés* (Véase partitura original Anexos pg. 209), *Volando "Boy"* (Véase partitura original Anexos pg. 217), *Ilusión* (Véase partitura original Anexos pg. 211), *Quien sabe...* (se presenta con una grafía diferente en la que se simplifica la corchea del primer pulso, véase partitura original Anexos pg. 210)

En patrón rítmico siguiente correspondiente a *Loco Carnaval* (Figura 4.45), rítmicamente, es similar a algunos de los ejemplos anteriores. Aquí observamos cómo la línea de acompañamiento tiene dos voces, manteniendo un pedal de blanca y las demás corcheas con acordes en posición de fundamental o inversión. Auditivamente también es similar a los ejemplos anteriores, pero en este caso, otorga más presencia y cuerpo en los graves del piano.

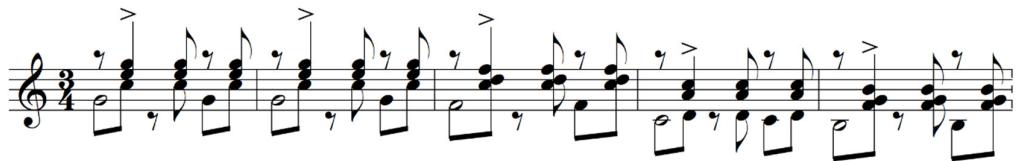


Figura 4.45. *Loco Carnaval* - Guillermo Quevedo Z. Compases 02-06

En el mismo pasillo encontramos otra forma de acompañar (Figura 4.46). En este caso, se presenta el acompañamiento de manera melódica con saltos de arpegio de la armonía correspondiente o por grados conjuntos de la escala. Este ejemplo llama la atención por las acentuaciones (<) escritas sobre el primer y tercer pulso del compás, que surgen de manera natural cuando se utiliza un tipo de acompañamiento como en los ejemplos de las Figura 4.41 o Figura 4.43. En este ejemplo, al tratarse de ser un acompañamiento de tipo melódico, las acentuaciones escritas ayudan a hacer mayor énfasis en los pulsos mencionados.

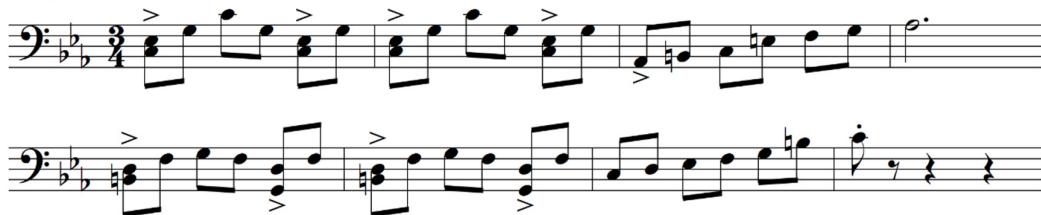


Figura 4.46. *Loco Carnaval* - Guillermo Quevedo Z. Compases 19-26

En la segunda sección de *Caracuchos Rojos* (Figura 4.47), el acompañamiento que podemos observar es constante en corcheas, desarrollando a través de los arpegios la armonía correspondiente. Comparado con el ejemplo anterior, en este caso no incluye ningún tipo de

articulación que marque alguno de los pulsos del compás, pero, por otro lado; éste resulta similar al ejemplo de la Figura 4.44 en *Fugitivo*, en el cual el acompañamiento se expone en forma de línea melódica que juega con la melodía escrita en la clave de sol.

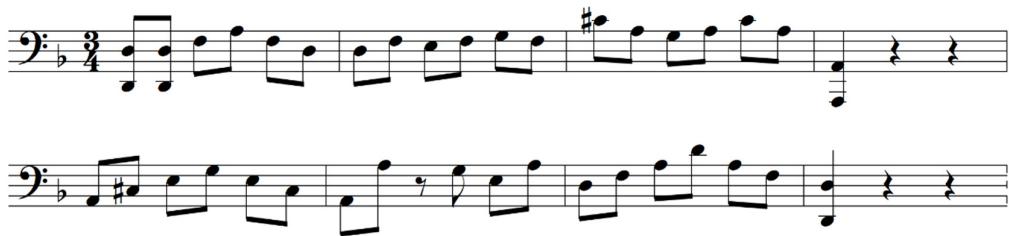


Figura 4.47. *Caracuchos Rojos* - Isidoro Rueda Santamaría. Compases 20-27

Por otra parte, como ya se ha visto anteriormente, en el pasillo no sólo se utiliza un patrón rítmico para acompañar. También existe la posibilidad de combinar diferentes patrones rítmicos, algunos citados con anterioridad y algunos nuevos. En el pasillo *Ilusión* (Figura 4.48) en toda la primera sección se muestra una forma de acompañar diferente en donde combinados figuras rítmicas: el primer compás está conformado por negras con puntillito con intervalos de octava de manera descendente, mientras que el segundo coincide con el patrón rítmico expuesto en la Figura 4.40. En este tipo de acompañamiento resaltan las articulaciones de acentuación en las negras con puntillito del primer compás y luego en la negra del segundo compás.



Figura 4.48. *Ilusión* - A. Vásquez Pedrero. Compases 01-07

A modo de resumen, en los pasillos estudiados en esta investigación, se constata un mayor uso de determinados patrones rítmicos de acompañamiento. Estos ritmos tienen la similitud de que el tercer pulso siempre es antecedido por una corchea y también está presente el silencio de corchea en la primera corchea del segundo tiempo. También podemos ver que el ejemplo 1) y 2) son similares auditivamente, puesto que lo que cambia es la figura del tercer tiempo, haciéndola más corta o larga, según sea el caso. Por tanto, podemos considerarlos como un mismo ejemplo de patrón rítmico de acompañamiento que cambia ligeramente.

PATRÓN RÍTMICO DE ACOMPAÑAMIENTO	REPERTORIO
1) 	<i>Bogotá Social</i> <i>Ojos que hablan</i> <i>Ilusión</i>
2) 	<i>Susanita</i> <i>Caracuchos Rojos</i> <i>Nenés</i> <i>Quien sabe...</i> <i>Volando "Boy"</i>
3) 	<i>Muñecos</i> <i>Alma Nacional</i> <i>Quien sabe...</i> <i>Volando "Boy"</i> <i>Eduardo Santos</i>

Tabla 4.10. Patrones rítmicos de acompañamiento en los pasillos

4.2.3. Desarrollo rítmico de la melodía

A través del desarrollo de la melodía en los pasillos, encontramos diversas características referentes a la manera de estructurar las frases, los inicios de cada una de ellas, los saltos o giros melódicos que puedan presentar; así como también, los patrones rítmicos recurrentes y el ritmo que se utiliza para finalizar las secciones.

Montalvo y Pérez (2006), en su estudio del pasillo, mencionan algunas de las características melódicas recurrentes en este ritmo, aunque siempre las abordan desde su relación con la armonía, evidenciando el uso de cromatismos que son usados para los comienzos de frase, la forma de conectar una frase con otra, o, puntualmente frases o motivos cromáticos; así como

también el uso de bordaduras o giros melódicos, arpegios y el movimiento ascendente o descendente de los motivos melódicos, a los cuales llaman contornos.

El primer ejemplo que abordaremos en este apartado es el pasillo *Alma Nacional* (Figura 4.49). En este pasillo encontramos que las frases de su melodía tienen un inicio acéfalo. En este sentido encontramos una similitud con el bambuco, explicado anteriormente (véase apartado 4.1.3). En estos compases se muestran frases construidas por dos compases que poseen la misma estructura rítmica y por lo general tienen un movimiento descendente. En este fragmento encontramos el uso de *bordaduras*⁶⁷, en diferentes puntos de las frases (indicadas en la partitura con un corchete rojo) tanto al inicio de la frase, en medio o seguido de algún cromatismo⁶⁸. Respecto a este último, dos de las frases inician de esta manera (indicado en la partitura con un corchete azul).

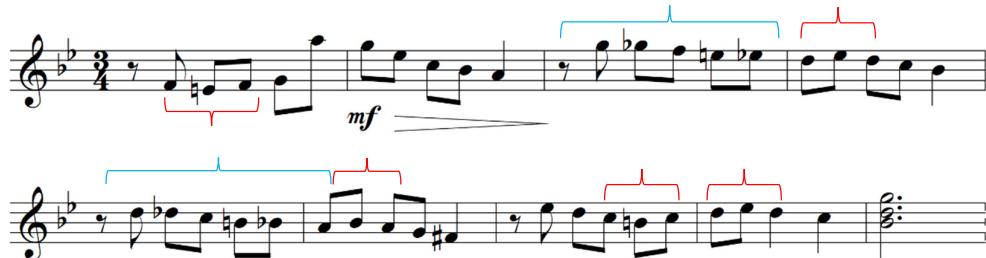


Figura 4.49. *Alma Nacional* - Roberto Medina. Compases 55-60

En el pasillo *Bogotá Social* (Figura 4.50), a lo largo de los primeros ocho compases, se presentan dos frases organizadas cada cuatro compases, en donde cada frase tiene un inicio acéfalo y mantiene una estructura rítmica igual (a excepción del compás 2 y 6); además, también observamos que los intervalos usados en la segunda frase están a una distancia de una segunda mayor descendente en casi toda la frase. En este ejemplo encontramos de nuevo, el uso de bordaduras (se indican en la partitura en corchete rojo) y de arpegios descendientes en distintos

⁶⁷ La bordadura ocurre cuando una o más notas rodean a una nota, con movimiento ascendente o descendente, estas suelen estar a una distancia de segunda menor o segunda mayor.

⁶⁸ El cromatismo se aplica cuando varias notas se encuentran a una distancia de semitono, pueden estar presentes de manera ascendente o descendente.

puntos de las frases, dichos arpegios corresponden a la armonía destinada en cada compás. También hallamos el uso de acordes en la melodía, que funcionan como complemento de la armonía de la línea melódico-armónica correspondiente a la clave de fa en el piano y ayudan a resaltar el primer tiempo del compás (Véase partitura original Anexos pg. 205).

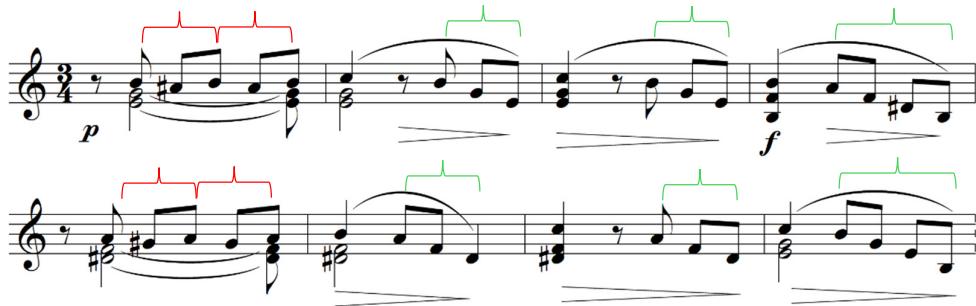


Figura 4.50. *Bogotá Social* - Eduardo Maldonado E. Compases 01-08

En el siguiente ejemplo, *Caracuchos Rojos* (Figura 4.51), las frases se organizan cada cuatro compases, cada una de ellas tiene un comienzo acéfalo, ya que la figura que aparece en el primer tiempo viene ligada al final de la frase anterior. Ambas frases tienen el mismo ritmo y como fue presentado en el ejemplo de *Bogotá Social* (Figura 4.50), van apareciendo mediante una distancia de segunda mayor descendente con respecto a la frase anterior. Por otro lado, cada inicio de frase, se presenta en forma de arpegio del acorde, que resuelve en la blanca con puntillo (se indica en la partitura con una flecha de color verde). Adicionalmente, encontramos una característica habitual de las frases de cuatro compases en los pasillos, y es el uso del hemistiquio⁶⁹ o pausa en la mitad (Miñana, 1997, p. 187). En el ejemplo lo ubicamos en el compás 21, situándose en la mitad de la primera frase.

⁶⁹ Hemistiquio: Mitad de un verso, especialmente cada una de las dos partes de un verso separadas o determinadas por una cesura (Diccionario de la Lengua Española, 2014, 23^a edición: <https://dle.rae.es/hemistiquio> [Consultado 04/07/2024]).



Figura 4.51. *Caracuchos Rojos* - Isidoro Rueda Santamaría. Compases 19-27

El pasillo *Fugitivo* (Figura 4.52), comparte algunas características de los ejemplos anteriores. En este caso, las frases están organizadas cada cuatro compases y presentan el mismo ritmo (a excepción del cuarto tiempo del tercer compás). Asimismo, cada una tiene un inicio acéfalo y los intervalos utilizados en los dos primeros compases de la segunda frase, son los mismos, pero a una distancia de segunda mayor con respecto a los de la primera frase. En este ejemplo, cada frase inicia con un arpegio, el cual corresponde al acorde que resuelve el segundo compás (y se indica en la partitura con una flecha de color verde).



Figura 4.52. *Fugitivo* - Alberto Urdaneta F. Compases 01-08

Por otra parte, en *Loco Carnaval* (Figura 4.53), encontramos dos frases conformadas por cuatro compases y ambas poseen exactamente el mismo ritmo. En el ejemplo vemos como la primera frase inicia con un arpegio de la tónica, en este caso do menor. A diferencia de ejemplos anteriores, estas frases inician de manera téctica, es decir en el primer tiempo fuerte del compás.

En este pasillo llama la atención que, a lo largo de toda esta segunda sección, cada una de las frases posee el mismo ritmo⁷⁰.



Figura 4.53. *Loco Carnaval* - Guillermo Quevedo Z. Compases 18-25

En el caso de *Muñecos* (Figura 4.54), podemos observar dos frases cada cuatro compases. A excepción del compás 6, se estructuran rítmicamente igual y dentro de las cuales hay una pausa en la mitad (como lo encontramos anteriormente en el ejemplo de la Figura 4.50). En el caso de las dos frases, esta pausa en la mitad genera dos semifrases (indicadas en la partitura en corchetes de color naranja); y éstas, al igual que el inicio de cada frase, tienen un inicio acéfalo. Asimismo, se repiten otras características anteriormente ejemplificadas; por un lado, vuelven a estar presentes los arpegios, que son utilizados para iniciar la primera frase en los compases 1 y 2 y para finalizarla en el compás 4, así como también, aparecen de manera conclusiva en las semifrases de los compases 6 y 8.



Figura 4.54. *Muñecos* - Carolina Soto. Compases 01-08

⁷⁰ Véase partitura original Anexos pg. 213.

En el pasillo *Nenés* (Figura 4.55), la primera sección empieza con frases conformadas por cuatro compases, cada una de ellas tiene inicio acéfalo mediante arpegios descendentes. En este caso, en los compases 1-4 también vemos de nuevo la pausa en la mitad de la frase. En la segunda frase, aunque no existe esta pausa en silencio, sí hay una ligadura del último tiempo del compás 6, lo que genera en el compás 7 un inicio acéfalo de la semifrase. Por otra parte, también podemos ver que estas frases tienen un ritmo similar, a diferencia de los últimos compases.



Figura 4.55. *Nenés* - José de la C. Sánchez G. Compases 01-08

En el pasillo *Ojos que hablan* (Figura 4.56), la última sección de este pasillo se desarrolla de manera diferente. En este caso, cada una de las frases tiene un desarrollo rítmico diferente, en el que encontramos inicios acéfalos y como caso particular síncopas. También, este pasillo hace uso de arpegios, como se muestra en el compás 55 para finalizar la frase.



Figura 4.56. *Ojos que hablan* - J. B Sales H. Compases 48-56

Emilio Murillo, en su *Pasillo n.6* (Figura 4.57) muestra una manera diferente de abordar la melodía en el piano través de las dos primeras secciones. En estos compases podemos ver que mantiene frases conformadas por cuatro compases, cada una de ellas con un inicio acéfalo. Ambas frases expuestas, presentan el mismo ritmo, articulaciones, dinámicas y movimiento ascendente; además resulta interesante ver, que en la melodía constantemente se van intercalando acordes.



Figura 4.57. *Pasillo n.6* - Emilio Murillo. Compases 01-08

En el pasillo *Quien sabe* (Figura 4.58), hay presencia del inicio acéfalo en cada una de las frases, aunque en realidad tiene una función más de anacrusa. Estas frases también están organizadas cada cuatro compases y contienen el mismo ritmo, siendo una de las características que se mantienen a lo largo de toda la sección. Lo particular a resaltar en estos compases, es que la melodía posee constantemente ornamentos de apoyaturas⁷¹, esta característica solamente la encontramos en este pasillo.

⁷¹ En este ejemplo aparecen las apoyaturas breves o también conocidas como *acciaccatura*, este tipo de figuras tienen una función de adorno u ornamento a la melodía, éstas se interpretan de manera muy breve sin llegar a quitarle valor rítmico a la nota que acompaña.

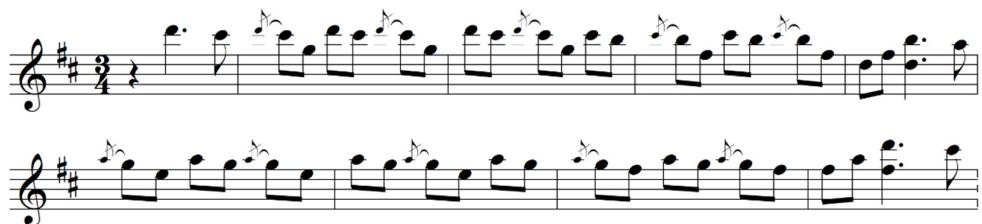


Figura 4.58. *Quien sabe* - Antonino Melo. Compases 19-26

Después de haber analizado el desarrollo de la melodía, se ha podido observar que las frases en los pasillos se presentan con inicios de forma acéfala y tétnica. A continuación, presentamos las más recurrentes halladas en el repertorio seleccionado.

De tipo acéfalo se encontraron las siguientes combinaciones:

INICIO DE FRASES ACÉFALO	REPERTORIO
1) 	<i>Fugitivo</i> <i>Bogotá Social</i> <i>Muñecos</i> <i>Alma Nacional</i> <i>Pasillo N.6</i> <i>Caracuchos Rojos</i> <i>Nenés</i> <i>Ojos que hablan</i> <i>Volando "Boy"</i> <i>Ilusión</i> <i>Eduardo Santos</i>
2) 	<i>Bogotá Social</i> <i>Ilusión</i>
3) 	<i>Alma Nacional</i> <i>Quien sabe</i>

Tabla 4.11. Inicios de frase acéfalos en los pasillos

Y, de tipo télico se encontraron los siguientes ejemplos:

INICIO DE FRASES TÉTICO	REPERTORIO
1) 	<i>Susanita</i> <i>Bogotá Social</i> <i>Loco Carnaval</i> <i>Ilusión</i>
2) 	<i>Pasillo N.6</i> <i>Ojos que hablan</i>

Tabla 4.12. Inicios de frase télicos en los pasillos

En este sentido, podemos concluir que en el repertorio seleccionado, la forma que predomina para iniciar las frases es el primer ejemplo del tipo acéfalo. Esto además, se complementa con el análisis de Montalvo y Pérez (2006), en donde también encontraron esta característica común para iniciar las frases además del uso de cromatismos. Respecto a los inicios de frase de carácter télico, aunque también presenta varios tipos de iniciar las frases, se utiliza en pocas oportunidades dentro del repertorio seleccionado.

Adicionalmente, encontramos otra característica común en la mayoría del repertorio de este ritmo, referente a los finales de cada sección. Estos finales contienen un patrón rítmico característico, y por lo general se realiza en el acorde de tónica, independientemente del modo utilizado (Tabla 4.1).

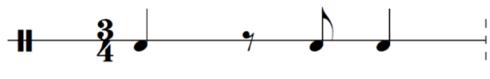
PATRÓN RÍTMICO DE FINAL DE SECCIÓN CON SÍNCOPA	REPERTORIO
	<i>Muñecos</i> <i>Alma Nacional</i> <i>Pasillo n.6</i> <i>Caracuchos rojos</i> <i>Nenés</i> <i>Ojos que hablan</i> <i>Quien sabe</i> <i>Volando "Boy"</i> <i>Ilusión</i> <i>Eduardo Santos</i>

Tabla 4.13. Patrón rítmico de final de sección con síncopa en los pasillos

Este patrón rítmico común puede llegar a presentarse de dos formas, la primera utilizando el acorde de tónica una octava arriba en las dos últimas figuras (Figura 4.59), o bien, sin realizar cambio de registro (Figura 4.60).

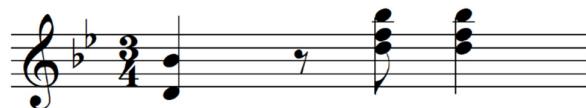


Figura 4.59. Ejemplo de final de sección con cambio de registro - *Caracuchos Rojos*. Último compás

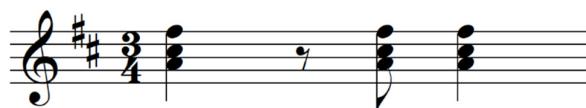


Figura 4.60. Ejemplo de final de sección sin cambio de registro - *Quien sabe*. Compás 16

Asimismo, encontramos otros finales de sección no tan comunes. El primero implica el uso de una nota o acorde de tónica en el primer tiempo del compás (Tabla 4.14).

PATRÓN RÍTMICO DE FINAL DE SECCIÓN SIN SÍNCOPA	REPERTORIO
1) 	<i>Fugitivo</i> <i>Susanita</i>
2) 	<i>Bogotá Social</i> <i>Loco Carnaval</i>

Tabla 4.14. Patrón rítmico de final de sección sin síncopa en los pasillos

En el segundo ejemplo, rítmicamente está compuesto por son dos negras en una nota o acorde de tónica (Figura 4.61), con la particularidad de que en el segundo tiempo se realiza un cambio de registro a una octava arriba.



Figura 4.61. Ejemplo sin cambio de octava - *Muñecos*. Compás 16

El tercer ejemplo, rítmicamente diferente, encontramos un final con cadencia auténtica perfecta, es decir a través de los acordes I-V-I (Figura 4.62).

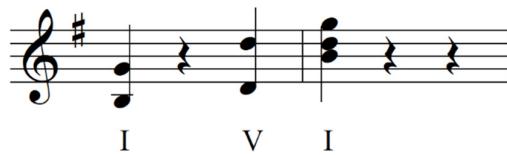


Figura 4.62. Ejemplo de cadencia auténtica - *Nenés*. Compases 18,19

Después de haber visto cómo se desarrolla la melodía del pasillo, a continuación, explicaremos la interacción entre la melodía y el ritmo acompañante, que busca presentar otras formas de construir el discurso musical a través de pasajes puntuales del repertorio seleccionado.

El primer ejemplo se trata de *Fugitivo* (Figura 4.63), en donde se establece un juego de pregunta-respuesta entre la melodía y el acompañamiento, mediante la utilización de arpegios e intervalos melódicos. A lo largo de todo el pasillo se mantiene esta interacción entre ambas manos en el piano. Puede decirse que este pasillo no posee un patrón rítmico característico o predominante (de los mencionados en apartados anteriores), y que en este caso la pieza funciona como un “pasillo melódico”⁷².

⁷² Hemos clasificado esta pieza con el término de pasillo melódico al verificar que no posee un patrón rítmico de acompañamiento constante a lo largo de la obra.



Figura 4.63. *Fugitivo* - Alberto Urdaneta F. Compases 01-09

El segundo caso se trata de *Bogotá Social* (Figura 4.64). En este pasillo observamos cómo la línea de acompañamiento se presenta mediante saltos en distintos intervalos y con un ritmo constante. Anteriormente se había dicho que, de manera particular, la melodía situada en la clave de sol tenía la presencia de acordes y que éstos funcionan como un complemento de la línea correspondiente de la armonía en la mano izquierda. En el ejemplo podemos ver cómo estos acordes de la mano derecha, por un lado, aparecen en cada primer tiempo del compás y por otro, complementan la armonía correspondiente de la sección.

Figura 4.64. *Bogotá Social* - Eduardo Maldonado E. Compases 01-08

Para el tercer ejemplo, nos situamos en el pasillo *Ojos que hablan* (Figura 4.65). La sección exemplificada llama la atención por las diversas formas en que la melodía y ritmo interactúan. Una de ellas es la presencia de tres o cuatro voces en determinados compases. Algunas de estas voces se encuentran a una distancia de octava y en algunos puntos van al unísono ambas claves. Por otro lado, está la presencia de algunas notas pedales que permanecen sobre la nota del primer pulso (compases 38 y 42) las cuales ayudan a dar soporte a la armonía. Por último, en los cuatro últimos compases podemos ver que de alguna manera hay dos partes, la que está presente en la clave de fa y la que está en la clave de sol, con respecto a la clave de fa, está presente un patrón rítmico de acompañamiento (mencionado anteriormente) y sobre él una pequeña melodía; respecto a la clave de sol, se observa una nota pedal que continua a lo largo de los tres primeros compases y sobre ella un trino constante de una nota a una distancia de una octava.



Figura 4.65. *Ojos que hablan* - J.B. Sales H. Compases 36-47

Para el caso del pasillo *Ilusión* (Figura 4.66), resulta interesante ver cómo, aunque el pasillo esté escrito en un compás de 3/4, la manera en que se plantea la melodía y el ritmo acompañante en estos compases representados en el ejemplo hace que haya dos acentuaciones por cada compás. Cabe aclarar, que dentro del repertorio seleccionado es el único pasillo que se expone de tal manera. En esta obra aparecen frases organizadas cada dos compases bajo un mismo ritmo en cada una de sus voces, dando origen a tres voces que interactúan de diversas maneras. La voz del bajo, situado en la clave de fa, tiene un movimiento descendente por saltos

o grados conjuntos, mediante acordes conformados por intervalos de octava. Por otro lado, la voz superior de la clave de sol coincide rítmicamente con la voz mencionada anteriormente, pero en este caso, tiene un movimiento contrario, es decir, se plantea con un movimiento ascendente y además por saltos. Adicionalmente, existe una tercera voz presente en la clave de sol, que debido a la manera en que está ubicada y la forma en que ésta interactúa con las dos voces exteriores (mencionadas anteriormente), resulta siendo la melodía de esta sección. La melodía a lo largo de las frases mantiene el mismo ritmo mediante agrupaciones de tres corcheas con movimiento descendente a través de grados conjuntos. La forma en que están escritas estas corcheas, contribuyen junto con las otras dos voces a marcar la acentuación de dos, ya que las tres corcheas van en conjunto con las negras con puntillo. Podemos ver también, que cada una de las frases tiene un inicio de anacrusa en tiempo débil del compás, siendo ésta una de las características de las frases en los pasillos. Por último, también observamos, que cada final de frase en el acompañamiento concluye con uno de los patrones rítmicos característicos anteriormente analizados.



Figura 4.66. *Ilusión* - A. Vásquez Pedrero. Compases 01-08

Para finalizar este apartado, encontramos en *Caracuchos rojos* (Figura 4.67) una forma diferente de relacionar el acompañamiento con la melodía. Por una parte, la melodía presenta

características anteriormente mencionadas, tales como el inicio acéfalo y la utilización del mismo ritmo en sus frases, pero en relación al acompañamiento, ambas frases presentan uno de los patrones rítmicos que vimos anteriormente en la Figura 4.45. La excepción la observamos en los compases 2 y 3, en las tres últimas corcheas tienen el arpegiado descendente de la armonía del compás. Como podemos evidenciar en el ejemplo, en esta sección no se utiliza un solo patrón rítmico, y al final de las frases el acompañamiento cambia y se utilizan corcheas con intervalos de arpegiado (los arpegios son señalados en la partitura con un corchete de color verde).

Allegro Scherzo

Figura 4.67. *Caracuchos Rojos* - Isidoro Rueda Santamaría. Compases 01-09

Como conclusión de este apartado, encontramos que hay unas características comunes entre los autores de los pasillos seleccionados para esta investigación. En referencia a las frases, hemos podido demostrar que suelen estar conformadas por cuatro compases y que mayoritariamente el inicio es de manera acéfala. Asimismo, dentro de estas frases suelen presentar una pausa en la mitad. También se ha podido constatar que, dentro de una misma sección, las frases expuestas frecuentemente tienen una imitación rítmica, estas imitaciones permiten una diferenciación entre cada una de las secciones. En cuestiones de características melódicas, vemos que suelen utilizarse arpegios de manera ascendente y descendente, como también las bordaduras y en menor medida los cromatismos.

4.2.4. Estructura y cambios armónicos

En el repertorio seleccionado de pasillos se evidencia el uso de diferentes secciones dentro de cada pieza. Particularmente, constan entre dos y cuatro secciones. Cada una de ellas es expuesta con alguna diferenciación, ya sea en torno a la manera de plantear la melodía, o ya sea presentando diferentes patrones rítmicos (como hemos mencionado en los apartados anteriores). Además de estos cambios rítmicos y melódicos, también ocurren los cambios de tonalidad, lo cual conlleva a generar una diferenciación aún más contrastante entre las secciones.

En la realización del análisis de los 14 pasillos seleccionados, se usan diferentes estructuras, algunas de ellas conocidas por ser características del pasillo tradicional, como es el caso de la forma tripartita (ABC) o la forma rondó (ABAC) (Montalvo y Pérez, 2006, p. 17). Sin embargo, también aparecen otras estructuras, entre las que se encuentra la forma bipartita (AB), la cual es sólo usada en una pieza y así como también hay pasillos que incluyen una cuarta sección (ABCD).

Por otra parte, cada una de las secciones del pasillo está conformada por 16 compases, salvo algunas excepciones (*idem*). En el caso del repertorio seleccionado, se cumple mayoritariamente esta característica, ya que el número de compases varía entre los 16 y 18 compases.

Las diferentes estructuras expuestas en el repertorio seleccionado son las siguientes:

OBRA	ESTRUCTURA
<i>Fugitivo</i>	
<i>Quien sabe</i>	
<i>Volando "Boy"</i>	
<i>Ilusión</i>	
<i>Susanita</i>	

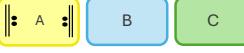
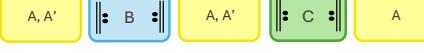
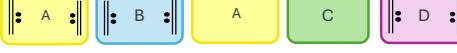
<i>Nenes</i>	
<i>Pasillo n.6</i>	
<i>Caracuchos rojos</i>	
<i>Muñecos</i>	
<i>Eduardo Santos</i>	
<i>Loco Carnaval</i>	
<i>Bogotá Social</i>	
<i>Alma Nacional</i>	
<i>Ojos que hablan</i>	

Tabla 4.15. Estructura de los pasillos seleccionados.

Por otra parte, en cuestiones armónicas, el pasillo andino colombiano no tiene definida una forma de utilizar las tonalidades, puesto que ha estado vinculado directamente al gusto del compositor o conocimientos musicales del mismo. Sin embargo, a través de las diferentes composiciones de pasillos hemos podido demostrar que ocurren cambios tonales entre las secciones que los conforman, convirtiéndose en una recurrente característica de este género musical (Miñana, 1997, pp. 188–189).

En el estudio del pasillo de Montalvo y Pérez (2006, p. 56-58), proponen una clasificación de los cambios recurrentes en cada una de las secciones:

PASILLOS MENORES	A	Menor	B	Relativa mayor y vuelve a menor	C	Paso a la paralela
	A	Menor	B	Menor	C	Paso a la paralela
	A	Menor	B	Relativa mayor	C	Paso a la paralela
PASILLOS MAYORES	A	Mayor	B	Mayor	C	Subdominante (mayor, menor o relativa mayor de la subdominante menor)

Tabla 4.16. Síntesis de la propuesta de Montalvo y Pérez (2006, p. 56-58). Elaboración propia.

Sin embargo, estos mismos autores argumentan que la clasificación que presentan es orientativa, ya que el amplio repertorio de pasillos colombianos está sujeto en gran medida a la libertad del compositor. Dicho esto, en esta investigación, encontramos 7 pasillos que se acogen a la clasificación mencionada anteriormente. Los pasillos restantes presentan otro tipo de cambios tonales.

A continuación, se presentarán los diferentes cambios tonales que poseen los pasillos seleccionados para esta investigación:

PASILLOS SIN CAMBIO DE TONALIDAD	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Muñecos</i>	A	Re menor
	B	
<i>Nenés</i>	A	Sol mayor
	B	
	C	

Tabla 4.17. Pasillos sin cambios de tonalidad.

PASILLOS CON CAMBIO A LA RELATIVA MAYOR	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Bogotá Social</i>	A	Mi menor
	B	
	C	Sol Mayor
<i>Volando "Boy"</i>	A	Mi menor
	B	
	C	Sol Mayor

Tabla 4.18. Pasillos con cambio a la relativa mayor.

PASILLOS CON CAMBIO A LA SUBDOMINANTE	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Fugitivo</i>	A	Mi mayor
	B	
	C	La mayor
<i>Alma Nacional</i>	A	Fa mayor
	B	
	C	
	D	Si bemol mayor
<i>Pasillo n. 6</i>	A	La bemol mayor
	B	
	C	Re bemol mayor

Tabla 4.19. Pasillos con cambio a la subdominante.

PASILLOS CON CAMBIO A LA PARALELA (MAYOR O MENOR)	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Loco carnaval</i>	A	Do menor
	B	
	C	Do mayor
<i>Susanita</i>	A	Re mayor
	B	
	C	Re menor
<i>Eduardo Santos</i>	A	Re menor
	B	
	C	Re mayor

Tabla 4.20. Pasillos con cambio a la paralela mayor o menor.

PASILLOS CON CAMBIOS A OTROS GRADOS TONALES	SECCIONES Y TONALIDAD	
<i>Caracuchos rojos</i> , cambia al VI.	A	Re menor
	B	
	C	Si bemol mayor
<i>Ojos que hablan</i> , cambia a la subdominante mayor y también al VI de la paralela menor.	A	Do mayor
	B	Fa mayor
	C	Do mayor
	D	La bemol mayor
<i>Quien sabe</i> , cambia a la dominante.	A	Re mayor
	B	
	C	La mayor
<i>Ilusión</i> , cambia a la subdominante de la relativa menor, pero concluye en la paralela mayor.	A	Re menor
	B	
	C	Si bemol mayor Re mayor

Tabla 4.21. Pasillos con cambios a otros grados tonales.

Tras realizar el análisis del repertorio, encontramos diversas maneras de modular a partir de las tonalidades mayores o menores. Encontramos, además de las citadas por Montalvo y Pérez (2006), que, además, existen pasillos que no realizan cambios de tonalidad en ninguna de sus secciones, así como también encontramos cambios a distintos grados, como a la dominante, al sexto grado, o a la subdominante de la relativa mayor. En este sentido, a través de los 14 pasillos seleccionados observamos que no predomina una manera de realizar los cambios tonales a través de las secciones, sino que lo que predomina es la utilización de cambios tonales, siendo una de las características mayormente usadas, independientemente de que sean pasillos mayores o menores.

Finalmente, podemos verificar que las tonalidades utilizadas, son variadas, sin llegar a encontrar una tonalidad mayormente usada en el repertorio seleccionado. Sin embargo, hay un punto en común, y es que las tonalidades suelen ser cómodas y de fácil interpretación. En este punto, podríamos decir que las tonalidades de este repertorio no suponen una dificultad añadida a la hora de interpretar los pasillos.

4.2.5. Velocidad

A través de los 14 pasillos seleccionados, encontramos algunas indicaciones de velocidad propuestas para el intérprete. Ocurre lo mismo que se observaba en los bambucos, en donde algunas indicaciones están escritas en castellano y otras en italiano. Por las velocidades que aparecen, por lo general predomina el tempo rápido de *Allegro*. En el caso de los pasillos, solamente un par de obras sí definen el tempo de *bpm*. Pese a encontrarnos con algunas indicaciones de tempo, siete obras de la selección no tienen ninguna orientación apuntada. A continuación, exponemos las indicaciones de velocidad de los pasillos seleccionados.

TEMPO	OBRA
Animato scherzoso	<i>Loco carnaval</i>
Allegro	<i>Alma nacional</i> <i>Ilusión</i> <i>Eduardo Santos</i>
Allegro scherzo	<i>Caracuchos rojos</i>
$\text{♩} = 180$	<i>Bogotá social</i>
Brioso M. $\text{♩} = 175$	<i>Pasillo n. 6</i>
Sin indicación de velocidad	<i>Fugitivo</i> <i>Susanita</i> <i>Muñecos</i> <i>Nenés</i> <i>Ojos que hablan</i> <i>Quien sabe</i> <i>Volando “boy”</i>

Tabla 4.22. Velocidad de los pasillos seleccionados

Para cerrar este capítulo, podemos confirmar que a través del repertorio de bambucos y pasillos estudiados para esta investigación hemos encontrado, una serie de características definitorias de ambos dos ritmos. Se encontraron similitudes respecto al tipo de compás en que están escritos, velocidad, inicios de frases, tonalidad utilizada en los cambios de sección, entre otros, así como diferencias en cuanto al patrón de ritmo acompañante y el funcionamiento melódico. Sin embargo, pese a contener similitudes, la diferencia más clara es en el patrón rítmico de acompañamiento que utilizan las obras y la forma en que interactúa con la melodía. En el caso del bambuco las síncopas de la melodía coinciden con el ritmo acompañante presentando acentuaciones en los tiempos débiles del compás. En el caso del pasillo, aunque tiene un patrón rítmico similar, la melodía en este caso no presenta síncopas. A continuación, se presenta una tabla compilatoria de las características más relevantes del análisis.

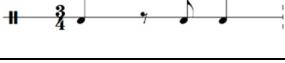
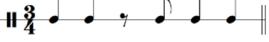
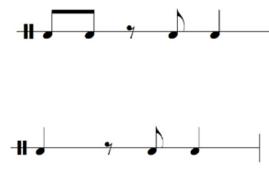
CARACTERÍSTICA	BAMBUCO	PASILLO
COMPÁS	3/4	3/4
VELOCIDAD	Allegro, 120-160 bpm	Allegro, 120-160 bpm
INICIOS DE FRASE	Acéfalo	Acéfalo
FINALES DE SECCIÓN		
PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO		
MELODÍA	<ul style="list-style-type: none"> -Imitación rítmica de frases dentro de una misma sección. -Frases organizadas por 4 compases. -Síncopa intermedia o conclusiva. -Uso de intervalos de 3ra. ascendentes para el inicio de frases. -Uso de arpegios. -Uso de calderones. 	<ul style="list-style-type: none"> -Imitación rítmica de frases dentro de una misma sección. -Frases organizadas por 4 compases. -Pausas en la mitad de las frases. -Uso de bordaduras. -Uso de cromatismos. -Uso de arpegios.
ARMONÍA	-Cambios a la paralela.	-Cambios a la paralela y subdominante.
ESTRUCTURA	Recurrente uso de Introducción. Forma tripartita (ABC)	Forma tripartita (ABC)

Tabla 4.23. Compilación de características más relevantes del análisis de bambuco y pasillo

5. ACTUALIDAD DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

5.1. Panorama actual de la interpretación de música andina colombiana

Después de la transformación de la música andina colombiana a lo largo del siglo XX, hoy en día hay un variado número de agrupaciones dedicadas a su estudio e interpretación. Existen agrupaciones que mantienen los formatos y repertorios tradicionales, mientras que otras proponen diversidad tímbrica mediante el uso de diversos instrumentos como la guitarra eléctrica, la batería, bajo, instrumentos de viento, e incluso han llegado a modificar la bandola andina y tiple para convertirlos en eléctricos (Alzate Arango, 2015, p. 32). También se han visto modificadas las formas compositivas, en las que las agrupaciones modernas, por así decirlo, respetan los elementos estructurales de los ritmos, pero intervienen cambios en términos armónicos, en donde las de armonías básicas y sencillas se enriquecen tomando elementos del jazz modificando así su sonoridad y además permitiendo plantear un desarrollo melódico diverso. En términos instrumentales, se presentan variaciones del trio típico andino, y se ha buscado resaltar el papel de cada uno de los instrumentos, desarrollando el virtuosismo de la bandola y confiriéndole al tiple y guitarra también un papel melódico más que rítmico (López

Gil et al., 2017). Además de las renovaciones en términos musicales, las agrupaciones también se actualizan a los recientes medios de difusión musical, como es el caso de las plataformas digitales (*Spotify, Dizzzer, YouTube, Apple music*, entre otros), en donde podemos encontrar la discografía de las agrupaciones. Permitiendo así, una participación y conocimiento de las nuevas tendencias de la música andina colombiana en un entorno diferente al de los festivales, concursos o conciertos.

Durante esta transformación de la música andina colombiana, no podemos dejar de mencionar algunos de los músicos más influyentes desde finales del siglo XX y hasta la actualidad. Uno de los referentes fue León Cardona García (1927-2023), guitarrista y compositor, que cuenta con más de 130 obras instrumentales y vocales, y cuya experiencia y formación musical estuvo vinculada a diversos géneros musicales. Trabajó para el sello discográfico Sonolux desempeñándose como director artístico y arreglista para la Orquesta homónima. De su producción musical podemos encontrar que fue interprete de varios estilos como, el bolero, el tango, la salsa y otras otras músicas populares de latinoamericanas y del Jazz; siendo este último el género musical que más influyó en sus composiciones en cuestiones armónicas. De sus obras se destaca la extensa producción en ritmos de la región andina colombiana donde se destcan títulos como el *Optimista, Melodía triste, Gloria Beatriz, Bambuquisimo, Ofrenda*, entre otros. (Monsalve, 2023)

Gentil Montaña (1942-2011), es considerado el más importante compositor e intérprete de guitarra en Colombia. Escribió gran cantidad de obras para su instrumento, incluyendo la música andina colombiana y composiciones de carácter académico en distintos formatos. Destacó por presentar un amplio repertorio para guitarra solista entre las que se destacan las cuatro suites colombianas y los doce estudios de pasillo. En su carrera como interprete realizó diversos conciertos a nivel internacional, así como también tocó como solista con la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. También se desempeñó durante varios años como docente en la Universidad Pedagógica Nacional y en la Academia Luis A. Calvo. Hoy en día su legado y obras son conocidas a nivel internacional, de las que podemos encontrar numerosas interpretaciones.

Fernando León Rengifo, conocido como el “chino” León, nació en 1952 en Bogotá. Reconocido concertista de bandola andina, con una larga trayectoria como arreglista, director e investigador en música tradicional. Ganador en dos ocasiones del gran Premio Mono Núñez (1981 y 1987). Ha grabado numerosas producciones discográficas de música andina colombiana para orquesta sinfónica y diferentes formatos instrumentales. En su faceta como investigador ha publicado artículos y varios trabajos enfocados a la difusión y recuperación del patrimonio musical colombiano (Radio Nacional de Colombia, 2022). Actualmente, se desempeña como docente en algunas universidades de Bogotá y continúa realizando arreglos para diversas agrupaciones interesadas en la interpretación de la música andina colombiana.

Fabian Forero Valderrama, reconocido intérprete de bandola andina, se ha desempeñado como arreglista, compositor y director. En su carrera como intérprete, que lo llevó a recorrer distintos países y realizar distintos trabajos discográficos. Fue ganador del Gran Premio "Mono Núñez" con la agrupación Trio Pierrot en 1986. De sus obras representativas referentes a la interpretación de la bandola, se encuentran los libros “Doce Estudios Latinoamericanos”, y “Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana” que han sido publicadas tanto para bandola andina colombiana como para bandurria española. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad El Bosque y la Universidad Javeriana y dirige la Orquesta Colombiana de Bandolas⁷³.

A continuación, detallaremos algunos grupos musicales que se encuentran en actividad dentro de los circuitos de difusión de la música andina colombiana, como es el caso de los diferentes festivales y concursos destinados para esta música, en los que dichas agrupaciones se han destacado por ser participantes recurrentes y ganadores en diversas oportunidades.

La agrupación el *Quinteto Leopoldo Federico*⁷⁴, dirigido por el bandoneonista colombiano Giovanni Parra, está conformado por bandoneón, violín, guitarra eléctrica, piano y contrabajo. Esta agrupación empezó su recorrido tocando tango y de esta primera etapa tanguera

⁷³ Información consultada a partir de la página web oficial Proyecto Fabián Forero: <https://www.fabianforero.com/> [Consultado 01/07/2024]

⁷⁴ Se puede escuchar la discografía completa de la agrupación en su canal de Spotify, Quinteto Leopoldo Federico: <https://open.spotify.com/intl-es/artist/1ajFGcQSG3p9kPXmXAUHc0?si=Mi5jxMbTQ2CUdLpw8S5exg>

surgió el disco *Bogotá-Buenos Aires* (2015). A partir de los siguientes discos, en el caso de *Pa' que más* (2017) y *Quinteto con voz* (2020), presentan un repertorio enfocado a la música andina colombiana. Para estos discos, los arreglos fueron realizados por distintos compositores que se dedican a la música andina colombiana, reconocidos en la escena capitalina⁷⁵. Las siguientes producciones, *La música andina colombiana de Terig Tucci* (2021) y *El trébol agorero. Homenaje a Luis Antonio Calvo* (2023), rinden un homenaje a los compositores de sus respectivos títulos. Para estos dos últimos, los arreglos fueron realizados por el maestro Fernando León Rengifo. Los discos de esta agrupación (a excepción de *La música andina colombiana de Terig Tucci*) han sido nominados a los premios Grammy Latino. A diferencia del primer disco nominado a la categoría de Mejor Álbum de Tango, los demás han sido nominados bajo la categoría de Mejor Álbum Folclórico⁷⁶.

En el contexto del jazz, se encuentra la agrupación *Carrera Quinta*⁷⁷, creada en 2006 por Javier Pérez Sandoval y Francy Montalvo. Este grupo mezcla elementos del jazz con música andina colombiana, y cuenta con tres producciones discográficas que se titulan *En esencia* (2010), *Carrera Quinta Big Band* (2016) que fue nominado a los premios Grammy Latino como mejor álbum de Jazz Latino y *Traslaciones* (2019). La agrupación en su versión sexteto cuenta con un formato instrumental de piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, saxofón y flauta travesa.

Por otro lado, Francy Montalvo, pianista de *Carrera Quinta*, desde la conformación de dicha agrupación ha tenido el interés en innovar en la interpretación del piano jazz, que es su especialidad, a través de la música andina colombiana. En el 2020, lanzó su primer disco como

⁷⁵ En el disco en el disco *Pa' qué más* los arreglistas fueron: Alejandro Sánchez-Samper, Lucas Saboya, Germán Darío Pérez, Carlos Augusto Guzmán Torres, Guillermo Plazas y Fernando León Rengifo; y para el disco *Quinteto con Voz*, Juan Andrés Ospina, Lucas saboya, Moisés Herrera, Giovanni Parra, Martín Guzmán, Jorge Arbeláez, Germán Darío Perez, César López, Daniel Saboya, Alberto Tamayo, Ricardo Parra, Fernando León Rengifo, Carlos Taboada.

⁷⁶ En la página web oficial del Quinteto Leopoldo Federico, se puede encontrar más información de la agrupación. También están disponibles en libre acceso las partituras de los dos últimos discos publicados. <https://www.quintoleopoldofederico.com/> [Consultado 30/05/2024]

⁷⁷ Se puede escuchar la discografía completa de la agrupación en su canal de Spotify, *Carrera Quinta*: <https://open.spotify.com/artist/1ior6F67Lubnst6xJUrT3?si=F5oMReCPQui9lqlBkb3cEg>

solista, *Desde Adentro*⁷⁸, que reúne seis piezas con composiciones propias de carácter íntimo, que se representan a través del ritmo de pasillo andino colombiano.

La agrupación *Ensamble tríptico*, ganadores del Gran Premio "Mono Núñez" en el Festival Mono Núñez⁷⁹ (2007) como mejor conjunto instrumental, está conformado por bandola andina, piano, bajo eléctrico y batería. Es una agrupación cuyo trabajo está influenciado por el jazz y se caracteriza por tener una sonoridad que recoge influencias de la música andina colombiana y la música llanera. Esta agrupación tiene un trabajo discográfico llamado *Zubatómico*⁸⁰ (2012), en donde pueden apreciarse diversas piezas en diferentes ritmos tradicionales, en donde el desarrollo melódico y armónico es presentado con un estilo, propio y diferente.

Bajo otras influencias musicales se encuentra *Guafa Trío*⁸¹, una agrupación que interpreta obras de la región andina colombiana y de los llanos orientales, en un formato de flauta travesa, cuatro y bajo eléctrico. A lo largo de su carrera ha obtenido importantes premios y reconocimientos nacionales como son el Gran Premio "Mono Núñez" en el Festival Mono Núñez (1999) y el Primer Premio "Hatoviejo-Cotrafa" (2000). Su música es una muestra de improvisación junto con una creatividad rigurosa de elementos compositivos, técnicos e interpretativos. Esta agrupación de larga trayectoria ha sido considerada como una agrupación sólida, influyente e innovadora en el ámbito de músicas tradicionales. Tienen cuatro trabajos

⁷⁸ El disco se encuentra disponible en Spotify, *Desde Adentro*:

https://open.spotify.com/album/2XZPhNkiy17Zvh0QRqgqa?si=0GUOexLsSbi9_OsyRi3wiA

⁷⁹ El Festival Mono Núñez es uno de los más importantes eventos que se celebran en Colombia a favor de la música andina colombiana. Se celebra en el municipio de Ginebra (Valle del Cauca) y está activo desde 1975. Nació como una iniciativa de los habitantes del municipio con el interés de preservar la música andina colombiana. Ante la difusión y éxito de ese concurso crean la Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, FUNMÚSICA, que les permite continuar con el proyecto. En la celebración del festival, existen diferentes categorías y premios en que los músicos pueden participar. Se dividen en modalidad instrumental y vocal, y en ambos se concede el Gran Premio Mono Núñez. Además, dentro de cada categoría se premia a mejor solista, mejor tiplista, mejor bandolista, mejor guitarrista, mejor tiplista acompañante, mejor dueto vocal, mejor trío instrumental, mejor intérprete instrumental, entre otros. Dentro del concurso también existe el concurso de obras inéditas. El nombre del concurso es en homenaje a Benigno Núñez Moya, a quien de cariño le llamaban "Mono" [en Colombia este calificativo cariñoso se usa para referirse a las personas rubias], fue un músico, compositor y bandolista oriundo de Ginebra, quien entonces era reconocido y pertenecía a la bohemia musical del Valle del Cauca. Toda la información del festival se encuentra en su página web oficial <https://funmusica.org/> [Consultado 30/05/2024]

⁸⁰ El disco se encuentra disponible en Spotify, *Zubatómico*:

<https://open.spotify.com/album/5VvcP7PwVhhb2nswQviuqC?si=cZsIgkWwTlq0fgZ0b1SCiQ>

⁸¹ Se puede escuchar la discografía completa de la agrupación en su canal de Spotify, *Guafa Trío*:

<https://open.spotify.com/artist/6mtgqH9aTL4tvdBheEoaN6?si=jS6DUcZ4QTGFMJ0Ds-gt9A>

discográficos, titulados *Música tradicional colombiana* (1999), *Herencia* (2006), *A paso de León* (2006) y *Tempo Nuevo* (2014).

Continuando con el formato instrumental anteriormente mencionado encontramos a *Sankofa Trío*, es un trío instrumental que interpreta música andina colombina y llanera, influenciados por la música latinoamericana y jazz. La agrupación tiene un formato de cuatro llanero, flauta traversa y bajo eléctrico. Además de realizar arreglos de temas tradicionales, crean sus propias obras en las que innovan en la sonoridad al usar la flauta en do y el piccolo, así como también resaltan el papel melódico del bajo y el cuatro. Dentro de sus composiciones incluyen momentos para la improvisación, la variación de velocidades de los elementos percutivos que puede desarrollar cada instrumento. En su trayectoria han sido ganadores del Gran Premio "Mono Núñez" en el Festival Mono Núñez (2017). Asimismo, tienen un trabajo discográfico llamado *Tradición y Vanguardia*⁸² (2018).

En el marco de músicos con una mayor influencia de las músicas tradicionales, encontramos a *Palos y Cuerdas*, es un trío típico colombiano (bandola, tiple y guitarra) conformado por los hermanos Diego, Lucas y Daniel Saboya, quienes han estado en contacto desde muy temprana edad con diversas fuentes musicales como la música clásica, el jazz y la música tradicional andina colombiana. Esta agrupación cuenta con seis trabajos discográficos, *Reflejos* (1995), *Pa' los Tres* (2000), *Suites, Gentil Montaña* (2003), *Camaleonte*⁸³ (2006), *La Música de Agustín Barrios, Antonio Lauro y Gentil Montaña* (2013), *Palos y Cuerdas live Bimbuis* (2011) y *Veinte Años - DVD* (Producción audiovisual del concierto de *Palos y Cuerdas* con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia). Esta agrupación se caracteriza por interpretar repertorio andino colombiano de estilo tradicional y además ha contribuido en la creación de nuevo repertorio para este formato.

Por otra parte, el tipista, compositor y arreglista Lucas Saboya, asimismo integrante de la agrupación que lleva su nombre, conformó *Lucas Saboya Cuarteto*, con un novedoso

⁸² El disco se encuentra disponible en Spotify, *Tradición y Vanguardia*:

<https://open.spotify.com/intl-es/album/3Pbx0D7zwynfrNfyIadgLu?si=FTSZmNNaTkCYlmGgpcl95g>

⁸³ El disco se encuentra disponible en Spotify, *Camaleonte*:

<https://open.spotify.com/artist/0uPE3bLKLl7KkZxr58yegl?si=CVcyd77JTbC3RPE6Mz9MKw>

formato diferente en el que intervienen, el tiple, el violín, el contrabajo y el vibráfono. De esta agrupación hay un disco llamado *Cita en París*⁸⁴ (2017), con composiciones y arreglos originales del compositor, plasmados en los ritmos de bambucos y pasillos colombianos, en los que, además, se exploran elementos del jazz y música clásica. Otro de los trabajos discográficos realizados por este compositor, en un formato diferente a los tradicionales de la música andina colombiana, se refleja en *El Arenoso*⁸⁵ (2017), que es un trabajo a dúo de violín y tiple, en compañía del violinista venezolano Alexis Cárdenas⁸⁶. Este disco recopila arreglos de repertorio de la música andina colombina y música venezolana, además de algunas composiciones de Lucas Saboya. A lo largo del disco vemos como el violinista interviene con secciones de improvisación, al tratarse de ser un disco que en su mayoría tiene temas tradicionales, permite ver un desarrollo diferente y novedoso de las obras, ya que tradicionalmente en este tipo de repertorio, no tiene improvisación.

Continuando la línea tradicional, encontramos al *Trio Nueva Colombia*, fundado en 1986 por el pianista Germán Darío Pérez⁸⁷, que es una de las agrupaciones con mayor trayectoria en el país, y ha sido un referente para los grupos de música andina colombiana. El trio está conformado por piano, tiple y contrabajo. Todas las composiciones de la agrupación son originales del maestro Germán Darío, quien, además, ha obtenido numerosos premios de composición en diferentes festivales de música andina colombiana, y también se ha destacado por realizar arreglos de música andina colombiana a diversas agrupaciones. El *Trio Nueva Colombia*, tiene diversos trabajos discográficos en los que se destaca un trabajo continuo en búsqueda de un estilo y sonoridad propia, y que además permite ver el desarrollo melódico del piano en un formato trio. Para los pianistas contemporáneos y de algunas de las agrupaciones

⁸⁴ El disco se encuentra disponible en Spotify, *Cita en París*:

<https://open.spotify.com/album/6YORDvzxwtA180j9mp1OgG?si=UJXKx4yuTtyZdq2WXT1psg>

⁸⁵ Este trabajo discográfico no se encuentra disponible en su totalidad en plataformas digitales. Solamente dos obras del disco se encuentran en el canal de YouTube de Lucas Saboya (Lucas Saboya Music). *El Arenoso*:

<https://youtu.be/Wfu4CaeVo-Y>

⁸⁶ Es considerado uno de los mejores violinistas de América Latina, posee un gran dominio en la interpretación de obras del repertorio violinístico europeo, así como también en el jazz y música latinoamericana. Actualmente, está radicado en París, desempeñándose en la *Orquesta Nacional Ile de France* como primer violín solista. Asimismo, conforma la agrupación de música latinoamericana *Recoveco*.

⁸⁷ Página web de Germán Darío Pérez: <https://germandarioperez.com/> [Consultado 30/05/2024]

mencionadas en este apartado, Germán Darío Pérez ha sido un referente en la interpretación de la música andina colombiana en este instrumento⁸⁸.

No obstante, en la región andina colombiana hay un variado número de festivales que apoyan la interpretación, recuperación y preservación de las tradiciones musicales y culturales de la región. Algunos festivales realizan actividades lúdicas, en las que participa el público, y en las que se presentan danzas tradicionales, muestras gastronómica y conciertos de diversas agrupaciones. Hay otros festivales cuyo principio son series de conciertos de las agrupaciones participantes, siendo este, convirtiéndose en un espacio propicio de interacción entre los artistas y finalmente, se encuentran los festivales cuya iniciativa es brindar un premio a alguna de las agrupaciones que se haya destacado por su nivel interpretativo, ante un jurado calificador. Algunos festivales que se pueden mencionar son:⁸⁹

- *Festival Nacional De Música Andina Colombiana “Rodrigo Mantilla”*, Pamplonita (Norte de Santander). Está vigente desde 2009 y su enfoque es hacia la recuperación de la identidad musical de Pamplona y Norte de Santander. Cuenta el apoyo en su producción de Fundación Cultural Projects.
- *Festival nacional del pasillo colombiano homenaje a los Hermanos Hernández*, Aguadas (Caldas). Está vigente desde 1990 y es apoyado por el Ministerio de Cultura en el Programa de Concertación Cultural. En 2005 fue catalogado como Patrimonio Cultural de la Nación. Dentro de este festival también se incluye el Concurso Nacional de Coreografía de Pasillo.
- *Festival Colombia al Parque*, Bogotá. Lleva en actividad desde 2013 y está organizado por el Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.
- *Concurso Nacional de duetos y el Concurso música andina instrumental “Ciudad de Cajicá”*, Cajicá (Cundinamarca). En actividad desde hace 20 años. Los promotores y

⁸⁸ Spotify Trío Nueva Colombia:

<https://open.spotify.com/artist/0F514MrROHz5YeJ8DuPNhf?si=wZrYe47lQHuHZyAx7rYm4A>

⁸⁹ Información compilada a partir de la página web de Festiandina, Red de Festivales de Música en Colombia: <https://festiandina.com/> [Consultado 15/06/2024]

gestores de este festival son la Alcaldía de Cajicá y el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá.

- *Convite Nacional de Música Campesina “Cuna Carranguera”*, Tinjacá y Ráquira (Boyacá). Este festival y encuentro es creado en 2008, con la idea de promover la música campesina del género carranga⁹⁰ de los municipios de Raquira y Tinjacá. Es un evento donde participan agrupaciones infantiles, profesionales y aficionados. La organización de este encuentro musical está a cargo de la Corporación Cultural Cuna Carranguera.
- *Festival departamental de escuelas de formación artística*, Labateca (Norte de Santander). Este festival nace en 2004 y tiene interés en complementar y fortalecer el proyecto educativo del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, el cual es un proyecto del Ministerio de Cultura, que busca fortalecer la diversidad musical colombiana, garantizando a la población colombiana que la conozca, aprenda y disfrute. El proyecto tiene como misión gestionar la conformación de escuelas de música en diferentes municipios del país, promoviendo la educación musical de niños y jóvenes y la actualización y profesionalización de intérpretes. Dentro del plan se incluyen la enseñanza de música, el apoyo a la investigación musical, la dotación de instrumentos y materiales para los procesos educativos materiales musicales y la promoción y difusión de la música. Dentro de este último objetivo del plan, existe un proyecto editorial que contiene diversas publicaciones (formato cartilla) dirigidas a profesores y estudiantes⁹¹. Retomando el festival, en este evento acoge a distintas escuelas de música de la región y realizan actividades de conciertos, charlas y talleres en los que participan niños y jóvenes. Este festival cuenta con el patrocinio del Ministerio de Cultura, la Gobernación de Norte

⁹⁰ Carranga, es un género campesino de la región andina colombiana específicamente del departamento de Boyacá. Alcanzó su reconocimiento en los años 80 a través del compositor Jorge Velosa, quien con su agrupación *Los Carrangueros de Ráquira*, interpretaba y mezclaba diferentes ritmos de la región andina como, torbellinos, bambucos, rumba criolla, guabina, entre otros. Se interpreta con tiple, requinto, guitarra y guacharaca.

⁹¹ Algunos de las publicaciones que se encuentran son: *Música colombiana para banda, coro y formato tradicional andino* (2021); *Introducción a la dirección sifónica a través de la música colombiana* (2020); *Cartilla de iniciación musical músicas andinas centro sur: “que viva San Juan que viva San Pedro”* (2009); *Cartilla de iniciación musical Músicas andina centro oriente -viva quien toca-* (2005); *Cartilla de iniciación musical, Música andina occidental “entre pasillos y bambucos”* (2005); *Entre cuerdas* (2016); entre otros. Vale la pena resaltar que estas publicaciones son de acceso libre y se encuentran disponibles en la página web del Ministerio de Cultura. <https://mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx> [Consultado 02/03/2021].

de Santander, la Secretaría de Cultura Departamental y la Corporación Escuela Nueva Cultural.

- *Concurso nacional de la canción andina colombiana “Zue de Oro”, Sogamoso (Boyacá).* En 1996 se inicia este festival, en el que solamente participan niños y jóvenes entre los 7 y 17 años. El concurso tiene como objetivo la divulgación y promoción de sus procesos artísticos relacionados con la música andina colombiana.
- *Festival infantil de música colombiana, Colombia canta y encanta, Medellín (Antioquia).* Desde 2001 está en vigencia este festival cuyo enfoque es el canto de los ritmos andinos colombianos. A lo largo de nueve meses se realizan las jornadas eliminatorias en sus diferentes categorías, que a su vez son transmitidas por el canal de televisión, Teleantioquia.
- *Festival Hato Viejo Cotrafa, Bello (Antioquia).* Inaugura su primera edición en 1987. Tiene como objetivo la promoción y divulgación de diferentes agrupaciones de música andina colombiana y de la región de los llanos orientales. El festival tiene modalidad de concurso, en el que participan intérpretes y compositores en las modalidades instrumental y vocal. La premiación de este festival incluye además del premio económico, la grabación de un CD de los participantes ganadores. La realización de este festival está a cargo de la Cooperativa Financiera Cotrafa.
- *Encuentro Nacional de Estudiantinas “Héctor Cedeño”, Tulúa (Valle del Cauca).* Vigente dese 2004. Cuyo objetivo es promover la difusión de la música andina colombiana interpretada en el formato instrumental de estudiantina. Dentro del evento se incluyen programaciones de conciertos, charlas y talleres. La entidad promotora es la Alcaldía Municipal de Tulúa.
- *Festival Nacional de La Música Colombiana, Ibagué (Tolima).* Vigente desde 1986 es uno de los festivales de música más importantes de Colombia, siendo nombrado Patrimonio Cultural y Artístico de la Nación mediante Ley de la República N.º 851 del 19

de noviembre del 2003. Cuenta con el apoyo de la Gobernación del Tolima, la Alcaldía de Ibagué, el Banco de la República, la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia “SAYCO”, entre otros. Es de especial importancia, ya que dentro de este festival se realizan otra serie de concursos en torno a la música andina colombiana, tales como:

- *Concurso Nacional de Duetos “Príncipes de la Canción”*, que rinde homenaje a el dueto *Garzón y Collazos*.
- *Concurso “Mejor interpretación del repertorio de Garzón y Collazos”*.
- *Encuentro de los niños al encuentro de la Música Colombiana*, un espacio destinado para los niños intérpretes de la música andina colombiana.
- *Concurso Departamental mejor interpretación de Cañas, Rajaleñas y Sanjuaneros, Premio “Cantalicio Rojas”*.
- *Encuentro Nacional Universitario de Música Colombiana*.
- *Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”*, Ginebra (Valle del Cauca) (Véase pie de página n. 79, pg. 145).
- *Concurso Nacional Del Bambuco*, Pereira (Risaralda). Celebró su primera edición en 1992, convirtiéndolo en uno de los festivales más importantes de la región andina colombiana, llegando a ser declarado en 2005 como Patrimonio Cultural de la Nación (Ley 957). En este concurso rinde homenaje especial al bambuco, a través de diferentes agrupaciones y estilos regionales. La organización de este evento está a cargo de la Fundación del Bambuco Colombiano.⁹²
- *Festival Nacional Universitario De Música Instrumental De La Región Andina Colombiana*, Bucaramanga (Santander). La primera versión de este festival se realizó en 2003, con el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana de Bucaramanga. En dicho

⁹² Más información sobre este festival, puede encontrarse en la página web oficial: <https://www.concursacionaldelbambuco.org/> [Consultado 15/06/2024]

festival pueden participar todas las agrupaciones de carácter instrumental que estén vinculadas a alguna universidad colombiana.

- *Festival Nacional Infantil De Música Andina Colombiana “Cuyabrito De Oro”*, Montenegro (Quindío). En 2001 se crea este festival que se realiza en modalidad concurso, en las categorías instrumental y vocal. El festival convoca a niños entre 8 y 15 años. Además, dentro de este concurso también está la modalidad de obra inédita, para la cual no hay límite de edad. La organización de este festival está a cargo de la fundación homónima.
- *Festival folclórico, reinado nacional del bambuco y muestra internacional de folclor*, Neiva (Huila). Es uno de los festivales más importantes del departamento del Huila, se ha venido realizando desde 1960. Dentro de tu programación cuenta con muestras musicales y bailables. El objetivo del festival es promover, difundir y conservar las tradiciones culturales del departamento. En 2006, mediante la Ley 1026 se declaró Patrimonio Cultural de la Nación. Cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura.
- *Festival Nacional Del Bunde “Gonzalo Sánchez”*, Espinal (Tolima). Vigente desde 1973. Es un festival dedicado a la difusión del ritmo bunde tolimense (perteneciente a los ritmos de la región andina colombiana). Dentro del festival se premia a la mejor composición, a la mejor composición de obra inédita y a la mejor interpretación de bunde tolimense.
- *Festival Nacional Infantil De Música Colombiana Hormiga De Oro*, Bucaramanga (Santander). Inició en 2005 con la idea de promover los diferentes ritmos de la región andina colombiana en los niños y jóvenes de Bucaramanga. Dentro del festival se realizan conciertos didácticos y diversas programaciones musicales. La organización está a cargo de la Fundación Ananda.
- *Concurso Nacional De Duetos “Hermanos Moncada”*, Armenia (Quindío). Desde 1979 viene realizándose este concurso de duetos en donde se interpretan ritmos de la región

andina colombiana. Para este concurso se convocan duetos femeninos, masculinos y mixtos con acompañantes instrumentales. La edad mínima de participación es de 15 años. La organización de este festival está a cargo de la fundación del festival Cuyabrito de Oro.

- *Festival Nacional de Música “Mangostino de Oro”*, Mariquita (Tolima). Vigente desde 1994. Este festival tiene la modalidad de concurso, en el que participan agrupaciones vocales en formatos de dueto, trio y solistas. El repertorio que deben presentar los participantes debe ser en alguno de los ritmos de la región andina colombiana. La organización de este festival está a cargo de la Corporación Artística Corarte.

Como se ha visto, son diversas las agrupaciones que, aun no siguiendo necesariamente una formación instrumental tradicional, participan actualmente en la difusión de la música andina colombiana, interpretando los ritmos andinos, aportando nuevas ideas, recogiendo influencias del jazz y la música clásica, sin perder la esencia de los ritmos tradicionales. A pesar de que el panorama actual de la música andina colombiana es amplio, nos hemos centrado en este apartado en unas agrupaciones concretas dada su relevancia, habiendo destacado, por ejemplo, como ganadores recurrentes de los festivales y concursos, así como también porque sus trabajos discográficos han tenido reconocimiento nacional e internacional, como lo vimos reflejado en las distintas nominaciones a los premios Grammy. Asimismo, el crecimiento de dichas agrupaciones se ha beneficiado de los diferentes escenarios de difusión musical que existen en Colombia. En este sentido, por medio del recopilatorio de los festivales y concursos, hemos querido mostrar los diferentes entornos en los que los músicos e intérpretes de los aires nacionales han venido presentando sus propuestas. La selección de los festivales y concursos se realizó teniendo en cuenta las distintas categorías de participación, desde niños a adultos en formatos grupales o individuales, así como también hemos querido reflejar la antigüedad de estos eventos, los cuales se ubican a partir de los años ochenta del siglo XX hasta décadas recientes.

5.2. Perspectiva de la música andina colombiana en instrumentos no tradicionales

Como mencionamos con anterioridad, la música andina colombiana fue desplazada en favor de las músicas de la región Caribe, sin llegar a consolidarse en el pretendido rol de música representativa de la nación. Sin embargo, hay que decir que desde finales del siglo XX y lo que ha transcurrido del XXI, ha habido un interés en la música andina colombiana, para interpretarla y difundirla.

La interpretación de la música andina colombiana a partir de la década de los años 60 del siglo XX empezó a transformarse en lo que algunos llaman “nueva música andina colombiana”. Surgió como una reacción al declive que tuvo esta música a mediados de siglo, cuando las músicas del caribe y del extranjero empezaron a ganar popularidad y se comercializaron en la radio y productoras musicales nacionales. Para la época, la polémica de una música representativa, el nacionalismo, y la lucha entre la academia y músicos populares, que se había gestado entre finales del siglo XIX y principios del XX, había cambiado. En los músicos de estas generaciones había un interés por crear un acercamiento entre la música académica y la popular; como menciona Alzate (2015, p. 32), a partir de entonces se da un nuevo bagaje sonoro y cultural, puesto que las dos corrientes musicales habían sido estudiadas o escuchadas por aquellas nuevas generaciones. Esta transformación se produjo por influencia de corrientes musicales extranjeras y, con la voluntad de reconstruir el vínculo con las nuevas generaciones, se adaptó a los gustos e intereses del momento.

Además de los músicos y grupos mencionados anteriormente, las agrupaciones de carácter sinfónico en Bogotá también han hecho una apuesta a la interpretación de repertorio tradicional. Es el caso la *Orquesta Filarmónica de Bogotá*, que desde 1980 ha venido realizando producciones discográficas que han rendido homenaje a las tradiciones musicales de las distintas regiones colombianas. En esta línea se encuentran los discos *Memorias Musicales Colombianas*, que cuenta con siete volúmenes producidos entre 1998 y 2004, con arreglos de compositores colombianos, y el álbum doble titulado *Jardín Sonoro, Compositores de Nuestra*

América (2012)⁹³. Por otro lado, para la celebración del 40 y 50 aniversario de la orquesta, se encuentran los discos *Orquesta Filarmónica de Bogotá es Colombia, 40 años (2008)* y *50 años tocando para ti (2018)*⁹⁴. Otro caso destacable es el de la *Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia*⁹⁵, que también cuenta con una serie de producciones discográficas que incluyen los ritmos de la región andina colombiana: *Un viaje musical por Colombia (2005)*, *Un viaje musical por Colombia, vol.2 (2007)* y *Carranga Sinfónica, Jorge Velosa y los carrangueros con la Orquesta Sinfónica Nacional (2014)*.

Por otro lado, se encuentra el violinista Santiago Medina Cepeda, cuya formación musical ha estado vinculada a la tradición académica del violín, pero ha tenido un gusto e interés en la interpretación de música andina colombiana. Es un violinista que posee una técnica y calidad interpretativa de alto nivel, con experiencia y formación en Europa. Actualmente, integra el cuarteto *Q-Arte* y el *Ensamble Barroco de Bogotá*, y también se desempeña como docente de violín de la Universidad Sergio Arboleda y en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Como parte de su experiencia en la música andina colombiana, ha tenido la oportunidad de tocar con varios músicos reconocidos y de participar en el Festival Mono Núñez. Tiene dos trabajos discográficos acompañado de tiple, guitarra y bajo, que se titulan *Acercamiento* (2004) y *Testimonio* (2006).

5.3. Enseñanza de la música andina colombiana en Colombia y en el violín

En los primeros años de funcionamiento del Conservatorio Nacional de Música a partir de 1910, el plan de estudios causó polémica entre los músicos nacionalistas y académicos, puesto que había una evidente ausencia de la música andina colombiana en los repertorios que

⁹³ “Orquesta Filarmónica de Bogotá”: <https://filarmonicabogota.gov.co/la-filarmonica-bogota-lanza-nuevo-trabajo-discografico/> [Consultado 01/03/ 2024]

⁹⁴ Spotify *Orquesta Filarmónica de Bogotá*:
<https://open.spotify.com/artist/6iR9h8XJslb3WwA8u9j7sU?si=IRNUOqG-S42IIccE42FBRw>

⁹⁵ Spotify *Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia*:
<https://open.spotify.com/artist/7sUl9zCp7EkwUAnAEaH26W?si=t9XrSkFNSn60FtFQdfG7iA>

se destinaban para la enseñanza (Convers, 2013, pp. 117–123). Lo llamativo es que, a pesar de la polémica, hoy en día, aún siguen existiendo distintas entidades educativas que promueven la interpretación de la música andina colombiana, y siguen diseñándose planes de estudios instrumentales con una corriente académica, mayoritariamente con los instrumentos de tradición europea.

Sin embargo, en los últimos años, ha habido un interés en replantear los currículos de formación musical, apostando a nuevas propuestas educativas, en donde haya una inclusión orgánica de músicas tradicionales. En este apartado, se pueden observar algunos ejemplos, principalmente en Bogotá, en cuanto a la formación profesional y no formal en música.

El primer ejemplo es el de La Academia Luis A. Calvo⁹⁶ “ALAC”, que se encuentra adscrita a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas como un programa de formación musical no formal. Esta institución se fundó en el año 1958, y desde entonces, se ha dedicado a preservar las músicas tradicionales colombianas a través de la enseñanza de instrumentos tradicionales. La ALAC ofrece tres programas musicales: el programa para niños desde 4 a 17 años, el programa de Estudios en Músicas Populares dirigido a un público a partir de los 16 años y el programa de adulto mayor, a partir de los 50 años.

El programa de niños está conformado por tres ejes: lenguaje musical, formación instrumental orientada a la iniciación de la bandola andina, el tiple, el cuatro y la guitarra, y, por último, ensamble. El programa de Estudios en Músicas Populares está estructurado en seis semestres de formación musical básica, con una intensidad de 9 a 12 horas semanales. Su plan de estudios se enfoca en las músicas de las regiones de Colombia como: Andina, Llanera, Atlántico, Pacífico y Caribe Antillano. Este programa brinda la posibilidad de estudiar diversos instrumentos como: el tiple, la bandola andina, el tiple requinto, la guitarra, el charango, el cuatro, el arpa, el bajo eléctrico, batería, percusión, piano, canto y flauta. Además, se vinculan asignaturas de ensamble instrumental y gramática musical. Y finalmente, el programa de adulto mayor busca desarrollar habilidades básicas en la práctica instrumental. Se ofrecen los

⁹⁶ Academia Luis A. Calvo, Facultad de Artes ASAB <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/academia-luis-a-calvo-alac> [Consultado 18/02/2024]

instrumentos: bandola andina, tiple y guitarra. Además, el programa se complementa con las asignaturas de lectoescritura musical y ensamble.

El segundo ejemplo es de la Universidad Pedagógica Nacional, que cuenta con el programa de Licenciatura en Música⁹⁷, creado en 1974. Este programa ha sido uno de los más antiguos en Bogotá, ofreciendo una formación profesional en instrumentos tradicionales, especialmente el tiple y la bandola andina. Actualmente, la oferta académica instrumental incluye a estos dos instrumentos y, además, los de formación académica. Se entiende que quienes acceden a estudios superiores en tiple y bandola, cumplen con un plan de estudios enfocado a las tradiciones andinas; esto quiere decir, que, aunque la formación sea dentro de una institución académica, se respeta el enfoque tradicional que tienen.

El tercer caso es el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, el cual funciona como pregrado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Este programa de formación musical brinda diversos enfoques: el estudio de músicas populares (locales, regionales colombianas y latinoamericanas), música de tradición académica y música contemporánea. Además, este programa fue pionero en incluir el estudio de instrumentos populares en un contexto universitario, como es el caso de la bandola andina, el tiple, el cuatro, el arpa llanera, la percusión latina y el charango. El deseo del programa es que haya una interacción entre las músicas populares y la de tradición académica, en donde puedan relacionarse e integrarse. Asimismo, aspira a que en los procesos de creación artística puedan establecerse intercambios y difusión de las diversas corrientes musicales que se estudian y que, de la misma manera, puedan generar un intercambio de saberes y prácticas en donde se puedan exponer las distintas formas de aprender y enseñar (Lambuley Alférez Néstor, 2018, pp. 141–142).

Por otro lado, la carrera de música de la Universidad de Antioquia, que cuenta con la oferta de estudios en tiple y bandola andina, también apuesta hacia una reforma educativa en el plan de estudios. Esta carrera cuenta con el enfoque tradicional de música centro europea dirigida a los instrumentos sinfónicos, y sin embargo, la reforma educativa que proponen se

⁹⁷ Licenciatura en Música Universidad Pedagógica Nacional:

<http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=353> [Consultado 18/02/2021]

centra en la asignatura de Teoría y Habilidades Musicales Generales, en la que se incluye el estudio de diferentes estilos y músicas, buscando también ampliar y actualizar las metodologías de enseñanza y aprendizaje, teniendo en cuenta que pueden llegar a ser diferentes de acuerdo con el estilo y música que se pretenda abordar. La nueva propuesta educativa se basa en ampliar el estudio de repertorios, entre las músicas vigentes y masivas en Colombia, las músicas de tradición europea y las músicas tradicionales latinoamericanas, permitiendo al estudiante una vinculación en el estudio de las tres corrientes musicales. La reforma curricular se fundamenta en doce conceptos teóricos, de los cuales destacamos seis: diversidad de músicas, concepciones y enfoques sobre la música, diversidad de intereses y necesidades cognitivas, artísticas y musicales de los estudiantes; técnica al servicio de las musicalidades; relativización de la importancia de la partitura y la escritura en general y consideración de la utilidad y legitimidad de otras formas de partitura; inclusión de diferentes formas de oralidad como posibilidades legítimas de construcción y gestión del conocimiento y el arte; y por último, el docente como mediador más que como experto-enciclopédico (Cardona et al., 2018, pp. 21–28).

Continuando con la línea profesional, se evidencian dos casos de formación académica dedicada a la música tradicional en nivel educativo superior. El primero de ellos, es el caso del programa de maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque. Esta maestría, con una duración de dos años, propone dos líneas de profundización, una en composición y arreglos, y otra en interpretación instrumental. Asimismo, de acuerdo con la diversidad musical existente en Colombia a través de sus regiones geográficas, la maestría brinda al estudiante la opción de escoger un sistema sonoro en el cual centrará su objeto de estudio en el curso de la maestría. Los sistemas sonoros propuestos son: sistema Caribe, sistema Pacífico, sistema Llanos y sistema Andino. La motivación que surgió para crear esta maestría, ideada y organizada por la pianista Francy Montalvo, el maestro Fabián Forero (reconocido bandolista en Colombia), el guitarrista Javier Pérez y la etnomusicóloga Violeta Solano; se basó en el interés y compromiso para transformar los modelos de educación musical que existen en el país. La maestría promueve un espacio de creación e innovación, en donde se incentive la práctica musical a través de la interacción entre músicos provenientes de diversas regiones del país y con una formación musical de tradición oral o académica (Solano Vargas, 2018, pp. 122–124)

Finalmente, el segundo ejemplo en ciclos superiores educativos es el de la Pontificia Universidad Javeriana, la cual ofrece el programa de Maestría en Música⁹⁸ con líneas de profundización en interpretación, composición o dirección, y la modalidad de investigación en musicología y teoría, o educación musical. Dentro de la línea de interpretación se encuentran los instrumentos sinfónicos, como también los instrumentos vinculados al contexto del Jazz, y como gran apuesta e innovación de este programa, ofrece la bandola andina y el tiple, siendo estos los únicos instrumentos andinos tradicionales presentes en el programa.

A través de los ejemplos mencionados anteriormente, se puede demostrar el interés por la inclusión de la enseñanza de instrumentos tradicionales y de la música andina colombiana en los planes de estudios dentro de la academia. Asimismo, también podemos observar que esta inclusión está dirigida principalmente a los instrumentos tradicionales, mientras que los instrumentos sinfónicos permanecen con sus planes de estudios de tradición centroeuropea. Esto conlleva a plantear que, aunque hay un esfuerzo en incluir las músicas tradicionales en el ambiente académico, el aprendizaje de éstas no está dirigido a los demás instrumentos, como es el caso concreto al que se refiere esta investigación, en el violín.

El violín en Colombia ha sido un instrumento que ha estado vinculado a la música de tradición centroeuropea, tanto en su metodología de enseñanza, como en el aprendizaje de su repertorio y su práctica. Los ámbitos profesionales en donde se desempeñan los intérpretes del violín suelen ser las orquestas sinfónicas y filarmónicas y como docentes de este instrumento. Esto permite afirmar que el panorama en el que se desarrollan los violinistas está relacionado a esta corriente musical. Algunas excepciones a esta tendencia, son algunos intérpretes como violinista venezolano Alexis Cárdenas (véase nota al pie n.86 pg. 147)⁹⁹ y el violinista colombiano

⁹⁸ Maestría en Música, Pontificia Universidad Javeriana: <https://www.javeriana.edu.co/maestria-musica> [Consultado 18/02/2024]

⁹⁹ Los diversos trabajos discográficos realizados por este intérprete pueden encontrarse en su canal de Spotify, Alexis Cárdenas:
<https://open.spotify.com/artist/15W71wrSgv6lrSORIU69qJ?si=96XuHopiTUC1oybKFiWKlg>

Santiago Medina Cepeda¹⁰⁰, los cuales se han interesado en la interpretación de la música andina colombiana.

5.4. Propuesta interpretativa del violín

En este apartado se incluye la interpretación de cuatro obras del repertorio seleccionado, en formato de violín y guitarra, ya que creemos que podría funcionar a nivel pedagógico e interpretativo. Las obras que presentamos son los bambucos *Runtanita* y *Príncipe*, y los pasillos *Volando “Boy”* y *Eduardo Santos*. Las adaptaciones consistieron en distribuir la voz melódica y de acompañamiento del piano entre los dos instrumentos. En el caso del violín, tomamos el pentagrama de la clave de sol y de allí utilizamos únicamente la voz superior, ya que en algunas secciones de las obras se encuentran intervalos de tercera o acordes. En el caso de la guitarra, utilizamos la clave de fa del piano y tomamos la armonía correspondiente en los patrones ritmicos indicados en las partituras.

Se adjuntan en la investigación las grabaciones en video de las cuatro obras seleccionadas, y como anexos, las *particellas*¹⁰¹ de violín con la propuesta de arcos y digitaciones para su interpretación y la correspondiente parte de guitarra acompañante.

En los siguientes enlaces se encuentran las grabaciones en video:

Runtanita: <https://youtu.be/7C5sqtDK9vY>

Volando “Boy”: <https://youtu.be/J1zQNdOGVbo>

Príncipe: https://youtu.be/7_V4mjGl24Y

Eduardo Santos: <https://youtu.be/u2CP4w78DNQ>

¹⁰⁰ Podemos ver su interpretación del bambuco *Ricaurte* (incluido en esta investigación), en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sr9yesyIxPk> [Consultado 20/02/2024]

¹⁰¹ Véase anexos pg. 297-305.

6. EDICIÓN CRÍTICA

Las partituras editadas que encontraremos en esta tesis se incluyen principalmente para facilitar la lectura e interpretación de las obras. Se han transcritto las 27 obras de bambucos y pasillos respetando su contenido musical. En algunos casos (citados más adelante) se han añadido algunas indicaciones de ligaduras, acentos, *staccatos* y otras articulaciones ausentes en la partitura original, así como también se modificaron algunas indicaciones de las repeticiones entre secciones. En el caso de las articulaciones ausentes, el criterio para haberlas modificado se debió a que en algunos fragmentos aparecían cuando se presentaban frases iguales en cuestiones melódicas o rítmicas, y por tanto sugerían tener una homogeneidad. De esta manera, los fraseos y motivos rítmicos expuestos por el compositor en un principio logran tener una continuidad. Al encontrar estas particularidades, se considera que pudieron haber surgido por la edición e impresión de las partituras en aquella época. En el caso de las repeticiones, se evidenció que algunas no eran del todo claras y/o faltaba información en la partitura.

De forma general las partituras se presentan en un tamaño de notación musical más grande (respecto al original) que permite la comodidad en la lectura. Originalmente todas las partituras seleccionadas (a excepción del bambuco *Ricaurte*) tienen una extensión de una página, además son obras presentadas para piano lo cual implica una mayor cantidad de notación

musical presente en la partitura, si se compara con una partitura de un instrumento melódico, lo que lleva a ocupar considerablemente más espacio. El hecho de tener que reducirse las obras a la extensión de una página, implica que la grafía musical presente un tamaño pequeño, que si bien permite dicho límite, dificulta la lectura.

Adicionalmente, se editaron algunas direcciones de las plicas que estaban al revés, en especial las que están en registros altos y se salían del pentagrama. Como también en aquellas partituras que tienen la indicación de velocidad *All°* en formato abreviado, se ha optado por dejar la palabra completa como comúnmente se entiende y utiliza, es decir, *Allegro*.

Finalmente, como elementos añadidos en la edición de las partituras, se incluyen la enumeración de los compases, la fecha de publicación en el diario y se definieron las indicaciones de velocidad.

6.1. Bambucos

Principe:

La primera frase de la primera sección que abarca los compases 1-4, presenta unas articulaciones de puntos en las corcheas del tercer compás. Estas articulaciones se incluyeron en las frases que presentaban una imitación rítmica y no las tenían indicadas. Lo que buscó este cambio fue equiparar las articulaciones a lo largo de toda la pieza.

Ricaurte:

Se incluyeron cambios a lo largo de los compases 58, 128-134 y 145-151, en estas secciones para ambas claves se organizaron las notas de los acordes de tal manera que estuvieran en una misma plica, ya que una de las notas aparece con una plica independiente hacia otra dirección. Surge realizar este cambio para unificar lo que le corresponde a cada mano y evitar sobrecargar visualmente con dos plicas extras. En la segunda parte, en los compases 49, 51, 53 y 66, correspondientes a la clave de sol, de igual manera, se unificaron los acordes dejándolos en una misma plica sin perder de vista el tempo donde coincide la nota. A efectos interpretativos este

cambio no repercute negativamente, por el contrario, visualmente resulta más práctico de leer. Esto mismo se realizó para última sección en dónde este mismo patrón rítmico está presente. Adicionalmente, se añadieron las barras de repetición ausentes en las casillas de la penúltima parte correspondiente a los compases 101 y 126.

Camino del cerro:

En los cuatro primeros compases, se adicionaron algunas correcciones. En primer lugar, el regulador que abarca los cuatro compases fue puesto entre los dos pentagramas, como es usado habitualmente, de manera que pueda visualizarse al momento de tocar ambas manos. En segundo lugar, en el compás 3, el bajo en la nota *la* que aparece en figura de blanca se movió al lugar donde pertenece, es decir en la segunda corchea del primer tiempo, ya que este compás está dispuesto para iniciar con un silencio de corchea en ambas claves, y además debe coincidir con la nota *la* superior de la clave de sol que tiene la misma figura. Por último, en la última sección fueron modificadas las indicaciones de las casillas de repetición, que señalaban “para seguir” y “para terminar”. Se cambiaron por D.C al Coda.

Madre:

A partir del compás 9, en la línea melódica de la voz todas las corcheas aparecen escritas en formato individual, es decir, cada corchea con su corchete. Este formato de escritura dificulta la lectura rítmica haciéndola pesada visualmente. Por tanto, fueron unidas por la barra de la figura. Además, esta modificación hace que concuerde con la escritura de la clave de sol del piano, cuya línea superior duplica la melodía de la voz. Otro de los cambios fue la eliminación de las palabras *ten* en algunas figuras presentes en la voz y el piano, dando el significado de querer hacer esas figuras en *tenuto*. Por tanto, se adicionó el símbolo correspondiente para esta articulación. Por último, este bambuco tiene una indicación al final de *D.C al %*, efectivamente se entiende que debe irse al principio y saltar al signo escrito en el compás 9, pero resulta confuso al encontrar más adelante en el compás 21 el símbolo de *Coda* ♫ ya que en ningún punto hay una indicación de ir a este lugar, así como también la indicación de *Fin* en el último compás. Por tanto, al no tener una claridad de la repetición de secciones, se dejó en el compás 32 la

indicación *D.C*, de esta manera, la pieza se vuelve a tocar entera con un intermedio instrumental (que vendría siendo la introducción) para finalmente concluir en el último compás.

Temores:

En este bambuco se modificaron las repeticiones. Para empezar, se movieron los dos últimos compases del cuarto sistema 4 que indican *Final*, estos se dejaron al final de la partitura con la indicación de *Coda* ya que solamente se tocarán para finalizar. Luego, las indicaciones de *D.C al %* y *Final* del último compás se reemplazaron por *D.C al Coda*.

Soata:

Fueron modificadas las barras de repetición de la segunda sección, ya que en el original no se especifica claramente la primera (solamente aparecen levemente dos puntos al inicio del compás 13). Luego, al final de esta sección y antes de la barra de repetición, aparece un acorde en blanca con ligadura compuesto por las notas *re* y *fa*, pero si se repite desde el compás 13 no coincide con el acorde mencionado. Por tanto, la primera barra de repetición se dejó al inicio del compás 14. Adicionalmente, se añadió un compás al final de la sección para que la blanca pudiera seguir estando ligada con las respectivas notas del inicio de la melodía. En la tercera sección se adicionó un compás para repetir la sección, ya que el que se indica viene de la sección anterior y el primer tiempo viene ligado de la sección anterior. Para dejar claridad en que punto finaliza la obra, se dejó la indicación de *Fine*.

Nunca mía serás:

En la partitura original aparecen un poco confusas las repeticiones de la última sección, puesto que primero hay dos casillas con las indicaciones de *1r vez* y *para terminar*, también hay un símbolo de *%* al final de la primera casilla y un *D.C* en el último compás. El primer inconveniente que se encuentra es que si se repite esa sección tal y como se indica, el desarrollo de la melodía no tiene relación con el inicio de la sección, sino con el *%* de la primera parte ubicado en el compás 8. Por tanto, se procedió a eliminar las barras de repetición y las casillas de esta sección, y se añadió un *D.S al FIN*, para que efectivamente, al repetir, finalice la obra en el compás destinado para terminar como lo indica en el original.

Suelo Ibaguereño:

Se hicieron un par de correcciones al encontrar dobladas algunas notas, esto conlleva que, al momento de tocar el piano, se solaparan una mano con la otra. Las modificaciones se encuentran en el acorde del primer tiempo del compás 39 en la clave de sol, eliminando la nota *si*, y en el compás 44, también en el mismo tiempo del compás, donde se eliminó el *mi*.

Aguanta:

Las indicaciones de velocidad de todas las secciones fueron reemplazadas el formato convencional indicado en idioma italiano. En la sección del compás 13-20, la voz inferior que aparece en la clave de sol se trasladó a la clave de fa, para facilitar independiza visualmente el acompañamiento y la línea melódica. En la sección del compás 21-48 se incluyeron los puntos de staccato que en algunas ocasiones en el original aparecen ilegibles.

Runtanita

En la tercera sección, el fragmento de acompañamiento correspondiente al compás 41 y 42, se reubicó a partir de la segunda corchea del compás 41. La razón de esta modificación ha sido porque armónicamente está desplazado y no corresponde con la melodía de la clave de sol. Para toda la obra se incluyeron propuestas de dinámicas.

Peñas Arriba,

Se modificaron las agrupaciones de corcheas en la melodía para que coincidieran rítmicamente con el acompañamiento, y así facilitar la relación entre melodía y acompañamiento. En el compás 26 se añadió la barra de repetición correspondiente de esa sección. Adicional, las indicaciones de repetición del compás 62 se modificó por *D.C al Fin*.

Tio Kiosko

Las Repeticiones entre la segunda y tercera parte fueron ligeramente modificadas para que el lector tenga claridad para pasar al compás del *Trio*.

Montaño

Tuvo ligeras modificaciones, se incluyó la barra de repetición del compás 5 correspondiente a la primera sección. También se incluyeron algunos reguladores en la tercera sección, correspondientes a las dinámicas del original.

6.2. Pasillos

Alma Nacional:

En el compás 52 las notas inferiores que aparecen en la clave de sol fueron trasladadas a la clave de fa, permitiendo una lectura clara sin alterar el registro, ni la mano con la que el ejecutante debería interpretar estas notas. Por otra parte, la indicación de repetición del compás 54, en donde originalmente se indica $\% a \emptyset$ y \mathbb{X} , ha sido reemplazada por *D.S al Coda* y por tanto en la sección del *Vivace* se ha dejado la indicación del símbolo de coda \emptyset , el cual es utilizado convencionalmente. Esta modificación no altera las repeticiones asignadas en el original, simplemente pretende dar claridad del salto entre secciones.

Fugitivo:

En el compás 48 aparece la indicación *Suave*, que da a entender que se trata de una dinámica, por tanto se ha cambiado por el símbolo de la dinámica piano *p* de uso convencional, para mayor claridad en la interpretación, al tratarse de un término escrito en español. En el siguiente compás, el 49, en el original aparecen escritas encima de las notas “mano der” y “mano izq”, se han eliminado estas indicaciones y se han escrito las notas en los pentagramas correspondientes para cada mano sin cambiar las notas. Cabe aclarar que justo en este compás el original tiene una mancha de tinta, que en caso de haber música escrita sobre esa región del pentagrama inferior, no lo tendríamos disponible. También a lo largo de los compases 48-52 en la línea de la clave de fa se alternó la escritura con la clave de sol, en vista de que las notas del original quedaban muy altas con las líneas adicionales.

Bogotá social:

Se realizaron diversas modificaciones, para empezar, respecto a la primera sección, en el compás 13 y 14 en el pentagrama de la clave de fa, se añadieron a las blancas el puntillo que les hacía falta para indicar que eran blancas con puntillo alcanzando la totalidad de tiempos del compás. En el compás 16, la nota *sol* que aparece ubicada en la clave de fa, fue trasladado a la clave de sol indicando el mismo registro. Para los compases 16, 17 y 18, se añadieron los puntilllos que hacían falta a las blancas de la clave de fa. Por otra parte, también en el compás 17 se añadió la barra de repetición, ya que solamente se indican las casillas.

En la segunda sección, en los compases 22 y 25 se añadieron los puntos de articulación que faltaban en las notas de la clave de sol, los cuales aparecen a lo largo de esa misma frase con el mismo patrón rítmico. En el compás 24 aparece la indicación “*8va baja*”, esta se cambió por *8^{vb}* siendo este el símbolo abreviado que se utiliza para esta acción. En la misma sección, para evitar duplicaciones en la melodía, se movió la barra de repetición del compás 19 al 20, ya que al finalizar esa sección la clave de sol de la primera casilla corresponde al compás 19, asimismo en el compás 35 se añadió la barra de repetición, ausente en el original-

En la tercera sección en el compás 50, ya que ambos pentagramas están escritos en clave de sol, las notas *si* que aparecen en el inferior del compás se han bajado al pentagrama de inferior, ya que esto correspondería a la mano izquierda del piano y además son notas que vienen vinculadas a la frase que empieza en el compás anterior.

Finalmente, respecto a las indicaciones de repeticiones, en la primera y segunda sección se añadió una barra de repetición en la respectiva primera casilla. En la última sección, se eliminó el ultimo compás que resulta ser el mismo primer compás de la obra, el cual tiene una indicación de *D.C Fine*, en este caso se decidió dejar solamente la indicación de repetición.

Caracuchos Rojos:

En el compás 6 se añadieron los puntos de articulación de las corcheas de la melodía, ya que solamente aparecen en el compás 7. Para esta modificación se tuvo en cuenta el fraseo de los cuatro primeros compases, el cual resulta ser el mismo entre los compases 5-8. Por otra

parte, en el compás 10, en la clave de fa se añadieron los sostenidos a las notas *do*, ya que correspondía armónicamente y además en la clave de sol también esta nota se encuentra alterada. Finalmente, en el compás 36, se añadió el puntillo de la negra ya que faltaba medio tiempo del compás. Respecto a las repeticiones se eliminó la indicación de *D.C al § y luego al trio*, ya que no quedaba claro en cual compás pasar a la sección del trio, por tanto, la segunda casilla de la segunda sección enlaza directamente al *Trio*. A lo largo de toda la obra se incluyeron propuestas de dinámicas, basadas en las que aparecen en el original, como *crescendos*, *diminuendos* u otras dependiendo de la dinámica escrita.

Ilusión:

En el primer compás de la clave de sol aparece con una parte borrada debido al deterioro de la partitura, por tanto, para tener una adecuada transcripción se tuvo en cuenta la armonía de la clave de fa y la dirección del trozo de notas que se alcanza a observar en la clave de sol, de esta manera se completa con un *si* que corresponde con el acorde de esa pulsación. Para el compás 7, se añadieron los acentos (>) de las negras con puntillo de la clave de fa, ya que durante toca esa sección aparece el mismo patrón rítmico acompañante con la articulación mencionada. Finalmente, en los compases 31 y 32, para la voz superior que aparecen en la clave de fa, se transcribieron en el pentagrama de arriba, pero cambiando la clave, de esta manera las plicas ya no están tan largas y están más organizadas para su lectura. En la tercera sección se incluyeron dinámicas de fraseo.

Loco carnaval:

En la primera parte, para los compases 2 y 3 se añadieron los puntillos que faltaban de las negras de cada primer tiempo. Por último, en la penúltima sección entre los compases 34-44, la melodía superpuesta al acompañamiento que aparece en la clave de sol, ha sido separada y escrita en un pentagrama independiente, ya que al ubicarse junto con el acompañamiento no se podía observar con claridad. Respecto a las repeticiones, se modificó el texto de algunas, pero no alteró en la forma original de la obra.

Nenés:

Se modificaron ligeramente los textos de las repeticiones de los compases 19 y 35, para dar mayor claridad del salto entre secciones. Al final de la sección *Trio* en la segunda casilla aparece un símbolo de *Signo* $\frac{2}{2}$ y además este compás resulta ser el mismo primer compás del inicio de la obra, indicando que debe volver a repetirse desde el principio. Por tanto, se modificó esta indicación dejando *D.C al Fine*. Por último, en vista de que en ningún lugar aparece la indicación de *Fine*, se incluyó en el compás 19, ya que en este compás tiene una cadencia conclusiva de V-I y además porque esta es la última sección que se repite, según las indicaciones anteriores.

Ojos que hablan:

Se añadió el sostenido al *sol* del compás 11, porque en los primeros cuatro compases donde aparece esa misma frase está presente. En el compás 43 y 47 se añadió el bemol al *mi* agudo del último acorde en clave de sol. En la sección llamada *Dolce*, en el compás 49 se añadió la barra de repetición que no estaba. En el compás 63 ocurre un error en el número de tiempos en la clave de sol, se procedió a completar el compás para hacerlo coincidir con las notas de la clave de fa con las que comparte la misma acentuación. Finalmente, se añadió una indicación en el compás 62 para ir al *Fin* del compás 67 y 68 ya que no estaba indicado, estos compases ~~del~~ *Fin* están en la tonalidad de la última sección, por tanto, corresponde a esta sección. Algunas de las indicaciones de repetición fueron modificadas ligeramente para dar mayor claridad en la forma de la obra.

Pasillo n. 6:

A lo largo de esta obra se corrigieron algunas ligaduras que estaban ubicadas en la barra de las corcheas, estas fueron reubicadas dirigiéndose a las cabezas de las notas. Se añadió punto a la negra del compás 35, ya que hacía falta ese tiempo en el compás.

Quien sabe:

Se han eliminado las corcheas que aparecen en el acompañamiento de manera “abreviada”, ya que solamente se repiten dos corcheas a lo largo de los compases, no resulta necesaria la abreviación. Por otra parte, en la partitura original a partir del compás 35 aparece en la clave de sol una línea melódica superpuesta con la indicación de *Flauta*, esta melodía fue transcrita en un pentagrama adicional, en el que se puede apreciar con mayor exactitud la música escrita. Fueron incluidas propuestas de dinámicas, ya que en la obra original no aparece ninguna.

Susanita

Tuvo ligeras correcciones, en compases 28 y 30 se añadió el becuadro del *mi* y el sostenido del *fa* correspondientemente, ya que la armonía de estos compases aparece en modo mayor. También se incluyeron dinámicas y algunas articulaciones de expresión ya que no aparecen detalladas en la partitura.

Volando “Boy”:

Se eliminó la segunda casilla de la última parte, ya que es igual a la primera y no es relevante. Se propusieron dinámicas a lo largo de toda la obra.

Eduardo Santos:

Se eliminaron las corcheas “abreviadas” de los tres primeros compases y se dejaron las dobles convencionales. En vista de que a lo largo de esta sección aparece el acompañamiento con una negra en el primer tiempo, y no queda claro si ha sido un error de impresión, se unificó el acompañamiento para el resto de las frases, tal como se expone en los cuatro primeros compases. Respecto a las repeticiones, debido a la falta de claridad en el original con relación a las indicaciones de la segunda casilla de la tercera parte, se decidió realizar dos repeticiones para la primera y segunda sección, y en la tercera sección la segunda vuelta terminarla en la casilla de *Fin* que aparece en el original.

Para finalizar, en el pasillo *Muñecos*, no hubo modificaciones.

7. CONCLUSIONES

Tal como expusimos en la introducción de esta tesis, la finalidad de la investigación ha consistido en el estudio de los bambucos y pasillos andinos colombianos que contiene la colección de partituras del diario *Mundo al Día* (1928-1934). Se ha propuesto un análisis de las obras para ampliar la comprensión de su desarrollo musical en relación a sus aspectos rítmicos, melódicos y estructurales. Por otro lado, mediante una aproximación a su contexto histórico, se ha buscado la identificación de los factores y procesos socioculturales, e incluso políticos, que han acompañado al devenir del pasillo y el bambuco en los dos últimos siglos de la historia de Colombia. Finalmente, con el ánimo de contribuir a la difusión de las obras, se incluyó una edición crítica acompañada de una propuesta interpretativa que, como mencionamos con anterioridad, se presenta en el violín, como un medio de reivindicación cultural sobre como este tipo de músicas puede ser también interpretado por instrumentos situados fuera del ámbito tradicional de la música andina colombiana.

Como se ha detallado a lo largo de la presente tesis doctoral, el pasillo andino colombiano proviene directamente del *Waltz*, en el que se introdujeron una serie de cambios que surgieron como una adecuación a los gustos de la época (como por ejemplo la aceleración de la velocidad entre secciones y la capuchinada en el baile), lo cual, unido al peso de su herencia europea (tradición escrita, tipo de compás), lo llevó a ser aceptado con cierta facilidad en los entornos domésticos y de socialización de las clases medias y altas. Por el contrario, el caso del bambuco fue

más complejo, ya que debió someterse a una serie de cambios para poder ser aceptado en los ámbitos mencionados con anterioridad, ya que se interpretaba tradicional y habitualmente en los contextos rurales, populares y festivos. Además, en aquella época no se conocía con exactitud su origen y se señalaba peyorativamente la posibilidad de que tuviera raíces africanas. Por tanto, tuvo que pasar por un proceso de “limpieza” para ser aceptado en los ambientes domésticos y sociales, hasta llegar a ser incluído en el repertorio de danzas que se interpretaban en la época. Resulta llamativo, en este sentido, como el criterio de las clases acomodadas condicionaba e influía en la opinión social sobre la música.

En el proceso de construcción nacional de Colombia tras la independencia del imperio español (1810-1819), hubo un interés en dotar a la nación de símbolos identitarios que contribuyeran a esta construcción nacional desde el ámbito cultural. Para ello, la música cumplió una función fundamental e implicó el surgimiento de gran número de propuestas que debatían cuál debería ser la música representativa de la nación. Por un lado, los académicos proponían una música que correspondiera a una tradición academicista, que en su mayoría estaba vinculada a la sociedad elitista de la época; y por el otro, se proponía que la representación de la identidad recayera en la música popular andina colombiana, que ya estaba consolidada haciendo parte de la tradición e idiosincrasia en un público más amplio. Sin embargo, en el afán de ocupar los espacios de difusión y esparcimiento que eran de uso exclusivo de la música académica, de forma casi irónica, la música que tradicionalmente era de ámbito popular, adoptó prácticas formales académicas tales como la vestimenta de los músicos, la modalidad de concierto, la escritura musical de los ritmos e incluso la definición de su estructura, con el propósito de reivindicarse como música representativa y ganar espacio entre los símbolos de la nación.

Mundo al Día se trata de un diario que se ubica en un contexto de reivindicación de la música andina colombiana. Todas estas cuestiones de carácter político y cultural se hacen latentes, e incluso de forma explícita, en algunas de las partituras publicadas por el diario, donde se combinan elementos con matices románticos (se le canta a la figura femenina, a la tierra, se incluyen elementos nostálgicos, se exaltan individuos heroicos). Todo ello se puede observar en, por ejemplo, en el epígrafe de “Música nacional” impreso en las partituras como una forma de vincular la obra musical y la patria, las dedicatorias a los músicos que promovían a la música

andina colombiana (como es el caso de Emilio Murillo y Pedro Morales Pino), dedicatorias a individuos concretos como el piloto Herbert Boy (un héroe de guerra durante el conflicto con Perú), así como también al aviador Benjamín Méndez (pionero en la aviación colombiana) al que *Mundo al Día* le rindió un homenaje en toda una edición del periódico, vinculando patria y progreso. También se encuentran menciones a lugares, en ocasiones con aires bucólicos o nostálgicos (*Soata y Suelo Ibaguereño*), así como letras de canciones que hacen referencia a la figura de la mujer en su rol tanto de amante (con temas de amor, desamor o celos) o su faceta y familiar y maternal.

La publicación del diario dentro de este contexto especialmente reivindicativo coincide con la llegada de la radio, y *Mundo al Día* aprovecha este medio de comunicación para apoyar y difundir la música andina colombiana, reivindicándola como la música nacional del país. En este sentido, *Mundo al Día* fomenta la participación del público mediante la selección del repertorio publicado, en el que colaboran música de todo calibre, seleccionados independientemente de ser músicos profesionales o aficionados. Es así como se puede justificar en las partituras seleccionadas para el presente estudio, la presencia de músicos reconocidos junto a otros de los cuales no tenemos información. La colección de partituras de *Mundo al Día* se enmarca, junto a su actividad radiofónica, en la trayectoria que venía teniendo la difusión de la música andina colombiana desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, utilizando en su caso los avances tecnológicos de la época (años 20 y 30). Sin embargo, hacia mediados del siglo XX, la implantación de la industria musical en el Caribe colombiano bajo el auspicio de importantes inversiones de la región, tuvo como consecuencia un despliegue de la música popular de esa zona (especialmente el vallenato), causando un declive en la popularidad de la música andina colombiana.

El repertorio seleccionado es evidentemente una muestra parcial de la totalidad de las 226 de partituras que publicó *Mundo al Día*. La selección revisada de los pasillos y bambucos ha pretendido ser una aproximación representativa a estos ritmos; mediante los que se ha buscado evidenciar las distintas características que presenta el repertorio de la época y la forma en que eran publicados, teniendo en cuenta cuatro elementos principales: la temática, las dedicatorias, los títulos y los compositores.

En cuanto al análisis musical, a lo largo del estudio se pudieron definir los elementos típicos que caracterizan a los bambucos y los pasillos, así como también se identificaron y consideraron cuestiones estilísticas propias de la época, pero que han generado profundas polémicas a lo largo de la historia de estos ritmos: una de estas controversias es la utilización del compás 3/4 en lugar del 6/8 en todos los bambucos analizados de *Mundo al Día*, siendo la justificación de la elección del compás uno de los puntos en los que musicólogos y estudiosos siguen difiriendo a día de hoy. En lo referente al análisis, se ha concretado que tanto el bambuco como el pasillo utilizan de manera recurrente una serie de patrones rítmicos de acompañamiento que tienen en común la ausencia de la primera corchea del segundo tiempo. En el caso de la melodía encontramos mayoritariamente el uso del inicio acéfalo y las repeticiones rítmicas en el desarrollo de las secciones, así como también el uso de arpegios, cromatismos e intervalos de terceras. En cuestiones de forma, se caracterizan por el uso de tres secciones en las que predominan los cambios tonales. La diferencia más evidente entre los bambucos y pasillos es en la relación entre melodía y ritmo acompañante, ya que la melodía del bambuco presenta síncopas que interactúan con el acompañamiento, mientras que en el pasillo esto no ocurre.

Respecto a las fuentes y a la edición crítica que se presenta en esta tesis doctoral, cabe señalar las dificultades que hemos encontrado en referencia a la accesibilidad y al propio formato de las partituras originales. En el primer caso, esta colección no está plenamente digitalizada por el Centro de Documentación Nacional de la Biblioteca Nacional de Colombia que la posee, ni se encuentra consultable vía online, con algunas excepciones (por ej. *Nunca más serás*). La consulta de los periódicos que contienen las partitura tuvo que realizarse, en formato *film* y la consulta de los números no estaba disponible de forma individual. En el caso de la primera visita al Centro de Documentación Nacional, nos encontramos con la crisis sanitaria de Covid-19, lo que supuso una dificultad adicional muy significativa, ya que solamente se permitía consultar cada partitura un solo día, puesto que luego debía pasar por un periodo de cuarentena para volver a estar disponible, lo que obstaculizaba la consulta de fuentes primarias para la investigación durante las limitadas estancias en el país. En vista de estas problemáticas, la digitalización completa y actualizada de la colección sería una iniciativa de gran interés en el

ámbito del patrimonio musical y la investigación e interpretación, dada la extensión de la colección y sus características históricas particulares.

En el Capítulo 6 hemos mencionado las problemáticas que presentan las partituras, como su tamaño reducido a una página, la dificultad en la lectura debido al tamaño de las figuras musicales, la ausencia de algunas aclaraciones en las repeticiones e indicaciones de velocidad, direcciones de las plicas, entre otros. La necesidad de la realización de esta edición crítica también surge por la escasez de investigaciones que aborden el repertorio de *Mundo al Día* desde el apartado estrictamente musical e interpretativo. En este sentido, una publicación de mayor envergadura que contenga la totalidad o gran mayoría de las obras permitiría la divulgación actual de este patrimonio. Además, con el ánimo de mostrar las posibilidades de estos ritmos fuera del ámbito tradicional, se incluye una interpretación de algunas obras de la selección en formato de violín y guitarra (videos anexos apartado 5.4), ya que como mencionamos en la Introducción y Capítulo 5, estos ritmos de la región andina colombiana han estado exclusivamente vinculados a instrumentos típicos (tiple, bandola andina, guitarra), con las implicaciones que tiene.

Finalmente, a lo largo de esta investigación han aparecido nuevas preguntas sobre la relación entre la música andina colombiana y su contexto histórico y social. Llama la atención que, en el repertorio seleccionado y en la revisión del catálogo completo, encontramos nombres de mujeres que figuran como compositoras, siendo aquél un contexto hegemonicamente masculino y marcadamente tradicional. Resultaría interesante analizar la relación entre sus biografías, formación musical, extracción social y sus vinculaciones con el ambiente musical de la época, entre otros. Por otro lado, sería también relevante ampliar el análisis del repertorio a los demás ritmos andinos colombianos que posee la colección (por ejemplo, torbellino, guabina), así como también el análisis total de los pasillos (86 piezas publicadas).

La música andina colombiana, a pesar de su papel secundario en la industria musical actual frente a los ritmos de la costa y otros géneros, sigue siendo una parte fundamental del patrimonio cultural y musical de Colombia, no habiendo sido ajeno a los distintos eventos históricos del país e incluso llegando a recibir cierta politización. A pesar de la dicotomía entre

academia y música popular, evidenciado a principios del siglo XX y que ha perdurado hasta finales del mismo, este panorama ha cambiado en los últimos años, brindando la posibilidad de que los ritmos e instrumentos pertenecientes a la música andina colombiana puedan, por fin, tener espacio en el ámbito académico institucional. Esta tesis pretende ser un grano de arena más a la puesta en valor de la música andina colombiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular.
- Abadía Morales, G. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana.
- Alzate Arango, A. (2015). *Nueva Música Instrumental Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones*. Universidad de Antioquia.
- Añéz, J. (1968). *Canciones y recuerdos*. Ediciones Mundial.
- Atehortúa Almanya, W. (s.f.). *Pedro Morales Pino*.
https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Pedro_Morales_Pino
- Bermúdez, E. (1996). La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930. *Gaceta: Colcultura*, 32-33, 113-120.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*. Fvndacion de Mvsica.
- Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos : de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, 4, 69-88.
- Bushnell, D. (2023). *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Crítica.
- Caicedo Garzón, A. (1992, Marzo 13). *CLAVE 1928 VUELO NUEVA YORK-BOGOTÁ, BENJAMÍN MÉNDEZ - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com*. El Tiempo.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-62785>

- Cano, E., Mora-Ángel, F., Gil, G. A. L., Zapata, J. R., Escamilla, A., Alzate, J. F., & Betancur, M. (2021). Sesquialtera in the Colombian Bambuco: Perception and Estimation of Beat and Meter – Extended version. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 4(1), 248. <https://doi.org/10.5334/tismir.118>
- Cardona, B., Castaño, S., Mora, F., & Ochoa, J. S. (2018). Hacia una innovación curricular en las carreras de música de la universidad de antioquia: una apuesta por la inclusión. *Encuentro Sobre Músicas Populares y Tradicionales En La Educación Universitaria*, 21–35.
- Casas Figueroa, M. V. (2010). El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *HiSTOReLo*, 2(3), 95–124.
- Castrillón Gallego, C. (2011). La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(I), 137–154. <https://doi.org/https://doi.org/10.22380/2539472X.928>
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Collazos García, D. (2012). Compositores Centenaristas. *A Contratiempo*, 18.
- Colombia, R. N. de. (2022). *Fernando “El Chino” León: 70 años de un maestro de nuestra música andina*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/artistas-colombianos-fernando-el-chino-leon>
- Convers, L. (2013). Las lógicas de apropiación y transmisión del conocimiento de las músicas tradicionales y populares colombianas y su compatibilidad con ámbitos académicos. *Encuentro Nacional de Educación Artística*, 117–123. https://issuu.com/profeartesarmando/docs/memorias_encuentro_nacional_bogota_version_final
- Corredor Mesa, A. F. (2018). *Entre pasillos y bambucos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7897/TE-20154.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cortés, J. (1999). *Emilio Murillo: Gruta Simbólica y nacionalismo musical | La Red Cultural del Banco de la República*. Credencial Historia. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/emilio-murillo-gruta-simbolica-y-nacionalismo-musical>
- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional popular colombiana. En la colección Mundo al día (1924-1938)*. (Universida). Unibiblios.
- Cruz González, M. A. (2002). Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de

- lo colombiano. *Nómadas*, 17, 219–231.
- Duque, E. A. (1996). Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al Día. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 33(42), 127–134.
https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1778
- Duque, E. A. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas en el siglo XIX*. Fvndacion de Mvsica. <https://doi.org/958-95698-3-8>
- Duque, E. A. (2017). *Luis A. Calvo (1882-1945): en el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical*. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-72/luis-calvo-1882-1945-en-el-cincuentenario-de-su-muerte>
- Friedmann, S. (2006). Espejos, reflejos e imaginarios: el diario Mundo al Día (1924-1938). *E-Compós*, 6. [https://doi.org/https://doi.org/10.30962/ec.88](https://doi.org/10.30962/ec.88)
- García Ángel, A. (2015). La cofradía más risueña. In *La Gruta Simbólica* (IDARTEs, pp. 9–18).
- García Orozco, M. (2014). *Elementos estructurales del Pasillo y el Bambuco instrumentales, Estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Ministerio de Cultura.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador* (Corporació).
- González Espinosa, J. E. (2006). “*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*”: la construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el siglo XIX. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales. Música, Consumos Culturales e Identidad*, 18, 63–70.
- Grebe Vicuña, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, 45(175), 10–18.
- Henao Ruiz, Y. (2015). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *QUIRÓN Revista de Estudiantes de Historia*, 2(3), 12–31.
- Herrera D, S. (2012). *La identidad musical del Ecuador: El pasillo*.
- Holton, I. F. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los andes*. Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional.
- Jiménez Hernández, W. F. (2012). El Papel Periódico Ilustrdo y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888). *Historia Crítica*, 47, 115–138.
- Koorn, D. (1977). *Folk music of the Colombian Andes*. University of Washington.

- Lambuley Alférez Néstor. (2018). Los saberes tradicionales y la academia. *Investigación, Currículo y Prácticas Artísticas. 25 años del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital. Encuentro Sobre Músicas Populares y Tradicionales En La Educación Universitaria*, 134–159.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor S.A.
- León Rengifo, F. (1993). Música de la zona andina colombiana: Panorama actual. *Universitas Humanística*, 22(38), 47–50.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9895/8109>
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos*.
- López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Marín, H. V., Rendón Tangarife, G. A., & Mora Angel, F. (2017). Diálogos y confluencias musicales en Antioquia. Cuatro paradigmas de las cuerdas tradicionales andinas. *REVISTA ENCUENTROS*, 15(3).
<https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1188>
- Marulanda Morales, O. (1989). *Una mirada histórica al pasillo colombiano*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- McKee, E. (2012). *Decorum of the minuet, delirium of the waltz: a study of the dance-music relations in 3/4 time*.
- Micro N. 53. (1943). <https://repository.eafit.edu.co/collections/2ae07e19-349e-4379-abe6-ec05002b097f>
- Miñana, C. (1997). *De fastos a fiestas: navidad y chirimías en Popayán*. Ministerio de Cultura.
- Monsalve, J. A. (2023). *¡Luto en la música colombiana! Falleció León Cardona, revolucionario de la música andina colombiana*. Radio Nacional de Colombia.
<https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/leon-cardona-musico-colombiano-fallecio-sus-96-anos>
- Montalvo, F., & Pérez, J. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana* (Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura 2006 (Ed.)).
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. *A Contratiempo*, 9, 36–44.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening & knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.

Ospina Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Universidad Nacional de Colombia.

Pardo Tovar, A., & Pinzón Urrea, J. (1961). *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Universidad Nacional de Colombia.
<https://babel.banrepultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3647/>

Parra Lozano, F. M. (2015). *Contextualización de la pequeña suite de Adolfo Mejía*. Universidad Nacional de Colombia.

Pastrana Silva, L. N. (2011). *La construcción de la nación en tres obras sinfónicas colombianas* [Universidad de los Andes].
<https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/3af0bd71-06b6-470e-988d-1a434690a6b8/content>

Pulido Londoño, H. A. (2018). Radioescuchas y “música nacional” a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia. *Historia Crítica*, 67, 67–88.

Ramírez Uribe, C. (2020). Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX. *Cuadernos de Etnomusicología*, 1(15), 124–163.

Restrepo Duque, H. (1986). *A mi cánteme un bambuco*. Eafit.

Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 26(26), 297–342.

Rodríguez Melo, M. E. (2016). *Música Nacional: El Pasillo Colombiano*. 1–40.
<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>

Rodríguez Rodríguez, G. (2003). Enfermedad y creatividad de Luis A. Calvo. *Revista Medicina*, 25(1), 47–52.
<https://revistamedicina.net/index.php/Medicina/article/view/61-7>

Sánchez Suárez, S. A. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1, 115–130.
http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_K.pdf

Santamaría Delgado, C. (2006). *Bambuco, tango and bolero: music, identity, and class struggles in Medellin, Colombia, 1930-1953*. University of Pittsburgh.

Santamaría Delgado, C. (2007). El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1–24.

Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Pontificia Universidad Javeriana, Banco de la República.

Solano Vargas, V. (2018). La inclusión de las músicas “tradicionales” en la académia bogotana: El ejemplo de la Universidad El Bosque. *Encuentro Sobre Músicas Populares y Tradicionales En La Educación Universitaria.*, 115–133.

Varney, J. (2001). An Introduction to the Colombian “Bambuco.” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 22(2), 123–156.
www.jstor.org/stable/780461

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Vicepresid).
http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade_Musica_raza_y_nacion.PDF

ANEXOS

ANEXO I

Fotografías de las partituras originales de *Mundo al Día: diario gráfico de la tarde*.

BAMBUCOS

RICAU RTE

ORIGINAL PARA
"MUNDO AL DIA"

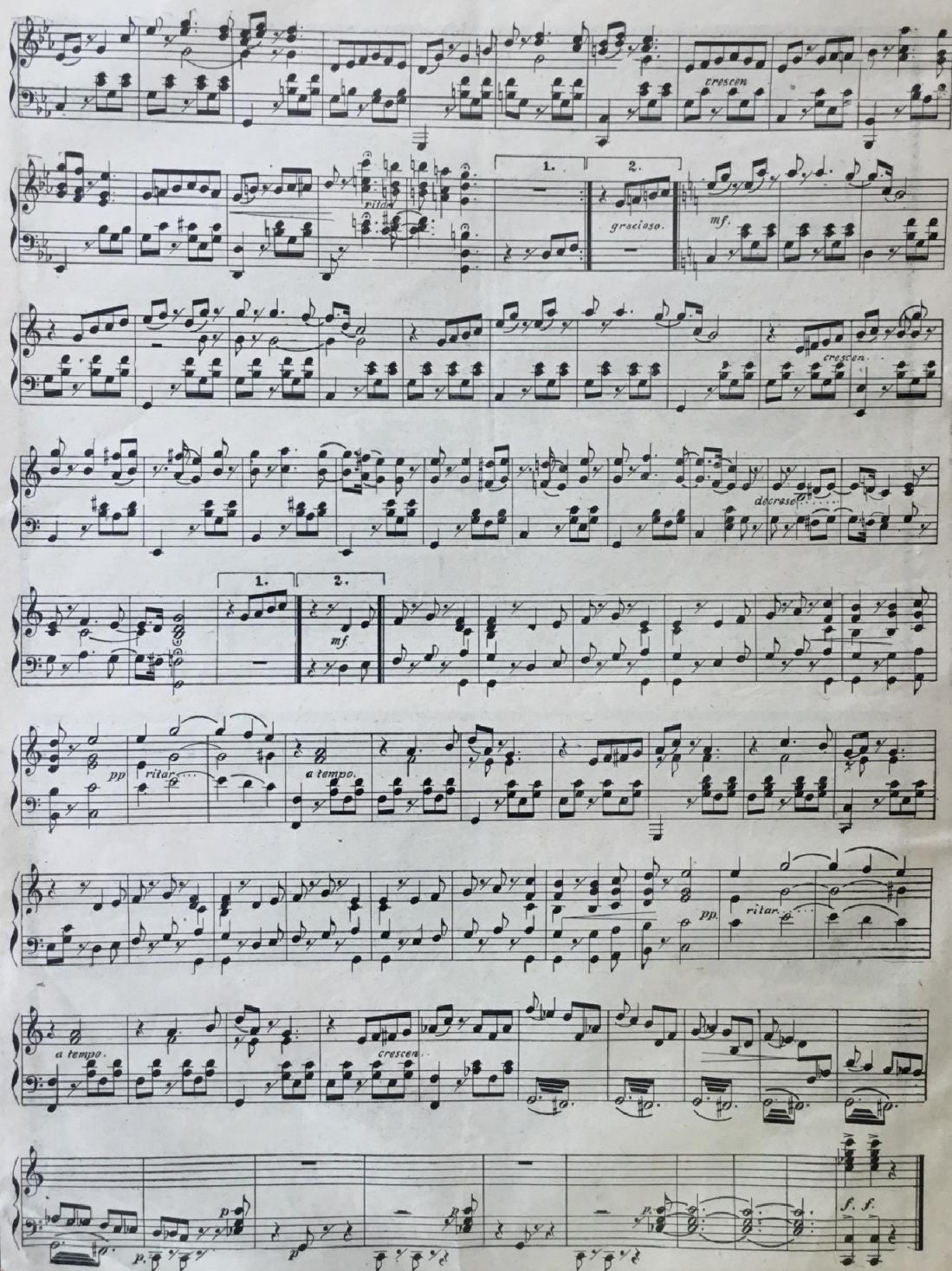
Tpo. de promesa.

BAMBU CO PARA PIANO
AL AVIADOR COLOMBIANO BENJAMIN MENDEZ.

Por LUIS A. CALVO.

Sheet music for piano by Luis A. Calvo, titled "RICAU RTE" (Bambuco para piano). The music is in 2/4 time and consists of 12 staves of musical notation. The first staff starts with a dynamic "p". The music includes various musical markings such as "a tempo.", "crescen.", "pp ritar.", "mf.", and "m.f.". The score is divided into sections labeled "1." and "2."

- L.M. AGUILLO -



CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

LA MUSICA NACIONAL

¡AGUARDIA!

ORIGINAL PARA
"MUNDO AL DIA"

Estudio de Bambuco
PARA PIANO

Por Gonzalo Fernandez R.

Alegre caprichoso 8/16

Legato cresc.

Alegre vivo

estacado f.

crecien

1er movimiento Legato p.

menos movi. f.

p. dismin. p.

L.M. AGUILLO

189

LA MUSICA NACIONAL

M
168486
CMPC
Car. 7160

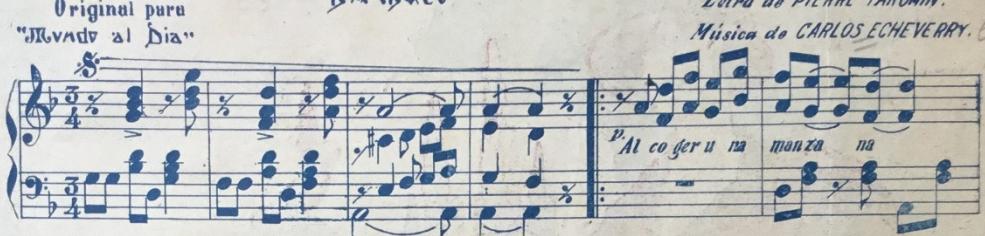
CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

Camino del Círculo

Original para
"Música al Día"

BAMBUCO

Letra de PIERRE YAPOMIN.
Música de CARLOS ECHEVERRY. Gaita



- L.M. AGUILLO -

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

MADRE

DONACION: L. José
Vargas (Cediel)

M
1624cc
CANTO
Car 8/14

BRINCOLA PARA

MADRE AL DIA

BAMBUCO
PARA PIANO
Y CANTO

Musica de GONZALO FERNANDEZ.
Letra de J. DAVID CAÑIZALES.

Sheet music for "MADRE" featuring piano and vocal parts. The piano part is in 3/4 time, and the vocal part is in 2/4 time. The lyrics are in Spanish and describe a mother's love and the sound of a murmur.

Music by GONZALO FERNANDEZ
Lyrics by J. DAVID CAÑIZALES

BRINCOLA PARA
MADRE AL DIA

BAMBUCO
PARA PIANO
Y CANTO

Musica de GONZALO FERNANDEZ.
Letra de J. DAVID CAÑIZALES.

Ma dre tan solo el a cen - to de esta pa - braes
murmu - que no se da vi da y a lien - to - y entre las a las del vien - to - se - me ja un magi
con rru - llo. Ma dre es - pa - la - bra - su - bli - me - lle na - de encanto - di - vi - no
es - com - un - son - ro - tri - no - que pue - tra - sal - mos re - di - me - de - las pe - na - del - ca - mi - no -

- L.M. AGUILLO -

58.

LA MUSICA NACIONAL

MONTAÑERO

Bambuco colombiano para Piano

ORIGINAL PARA "MUNDO AL DIA"

INTROD.

58. 1623463
Car 8/50

POR GRACIELA GAITAN GALVIS

INTROD.

58. 1623463
Car 8/50

POR GRACIELA GAITAN GALVIS

LA MUSICA NACIONAL

NUNCA MIA SERAS

BAMBUCO COLOMBIANO PARA PIANO

(Inédito)

Por PEDRO MORALES PINO.

A page of handwritten musical notation on eleven staves. The notation is in various keys and time signatures, including 3/4, 2/4, and 12/8. The manuscript includes dynamic markings like 'mf.', 'cresc.', 'f.', 'p.', and '19 vez.' (19 times). The paper is aged and shows signs of wear, including a large tear in the center.

LA MUSICA NACIONAL

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

PEÑAS ARRIBA

134

BAMBUCO PARA CANTO Y PIANO.

ORIGINAL PARA

"MVIDO AL DIA"

Por ISABEL FARRERAS DE PEDRAZA

Intro. *mf.*

p. *cresc.* *do.* *cresc.* *do.* *cresc.*

cen... *do.* *p.* *cresc.* *f.* *p.*

mf. *p.* *pp.* *f.* *cresc.* *cen...* *do.* *ti*

un bambuco de la lie... *rra...* *do...* *bam...* *co...* *de la tie...* *rra...* *donde flore...* *el jaz...* *mu...* *in...* *y hay perfume de a...*

ce... *nas* *mf.* *do...* *ja me memoria tris le*
quejoso... *negro...* *son...* *do...* *No le si es de ojos ne...* *gros*

no me estes tormento... *tan...* *do...* *si la qui...* *se o no lo...* *qui se nome...* *lo es...* *les recor...* *dan...* *do...* *Et si pleque...* *mea compa...*

quejoso... *negro...* *son...* *do...* *quejoso...* *negro...* *son...* *do...* *causa...* *de...* *mas perdi...* *cio...* *nes...* *Tengo de morir...* *can...* *tan...*

ya que lo rondo... *na...* *ci...* *que las...* *di...* *chas...* *de este...* *mundo...* *seca...* *ba...* *ronpa...* *mi...* *do...* *Ho...* *rar...*

L.M. AGUILLON

61

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

M.
1684/76
CMPC
Car 26/67

PRINCIPIE

BAMBUCO.

A Emilio Murillo, insigne luchador y tenaz propagandista de la música colombiana;

Para "Mundo al Día".

POR CERBELEÓN ROMERO. S.

Animato.

PIANO. *Espressivo.*

1. 2.

1. 2.

1. 2.

L.M. AGUILAR.

132
132
CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

RUNTANITA

BAMBUCO PARA PIANO

Original para MUNDO AL DIA

Por PEDRO R. MANRIQUE A.

The sheet music for 'Runtanita' is a piano piece in Bambuco style. It consists of 11 staves of musical notation. The first 10 staves are in common time (indicated by '4/4') and the last staff is in 2/4 time. The key signature is mostly A major (no sharps or flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note figures, and dynamic markings such as 'f' (forte), 'pp' (pianissimo), and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a final dynamic of 'ff'.

-L.M.AGUILLON-

11620
 Luis
 M
 16846
 CMPC
 Cali/11

SOATA
 BAMBUCO COLOMBIANO PARA PIANO

CENTRO COLOMBIANO DE
 DOCUMENTACIÓN MUSICAL
 COLCULTURA

Por LUIS A DÍAZ G. GOMEZ

Animato.

SUELO IBAGUERENO

BAMBUCO COLOMBIANO PARA PIANO
Dedicado a Inés Buenaventura, en Ibagué.

Original para MUNDO AL DIA
Moderato

Por CARLOS ECHEVERRY GARCIA.

M16811-EG
CUPC
Car 2/172

Allegro

Original para MUNDO AL DIA
Moderato

Allegro

Allegro non troppo.
mp affettuoso, tranquilo

pizz

1. 2. con nostalgia

del paisaje

1. 2. rall.

M. RONDEROS

Bambuco para canto y piano
Original para "Mundo al Dia"

TEMORES

Música de Diógenes Chaves Pinzón
Letra de Julio Roberto Galindo

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

1687.C6
C.45788

CANTO.

Na sé que quito la mar meembarga En lo profundo del mar ma mi a

Sien igna que ja do lién lea marg a que ja de vaga me lan co li a que me suplica con voz de rue ga

que no mevá ya que me de mo re que por lau se ncia meglvi da ri as

Pue nomeolvidos mehan peti do lus dul ces la biosquulan te quie ro ue nges lausendo a causa de glovi do maso

mo quieres queyo te cre a si metia bla el alma donde te lle vo el al ma don de te lle vo

L. M. AGUILLO

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
COLCULTURA

Lea usted siempre nuestra edición de los sábados. Contiene la más selecta y variada lectura, profusamente ilustrada

de carreras y está aprendiendo a fumar buenos cigarros. Dentro de poco será proclamado campeón de la precocidad.

TIO KIOSKO

ORIGINAL PARA

BAMBUCO

"MUNDO AL DÍA"

Para don Arturo Manrique.

Cerdeleón Romero S.

Animato.

61

Centro Colombiano de Documentación Musical
 MUNDO AL DÍA
 COLCULTURA

(ca. 1907)

TIO KIOSKO

ORIGINAL PARA

BAMBUCO

"MUNDO AL DÍA"

Para don Arturo Manrique.

Cerdeleón Romero S.

Animato.

scherz.

1a

2a

amable.

D. Cal

scherzando

TRIO.

1a

2a

L. M. AGÜ LEÓN-DIB.

PASILLOS

101
CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

BOGOTÁ SOCIAL.

87
M
1684.6
CMPC
Car 11/101

ORIGINAL PARA
"MUNDO AL DIA"

$\text{♩} = 180$

Pasillo para piano.

Por EDUARDO MALDONADO, E

1a vez 2a vez 3a vez 4a vez

1a 2a

Fin rápido

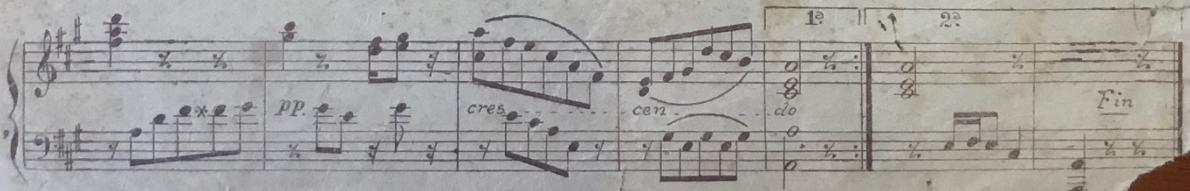
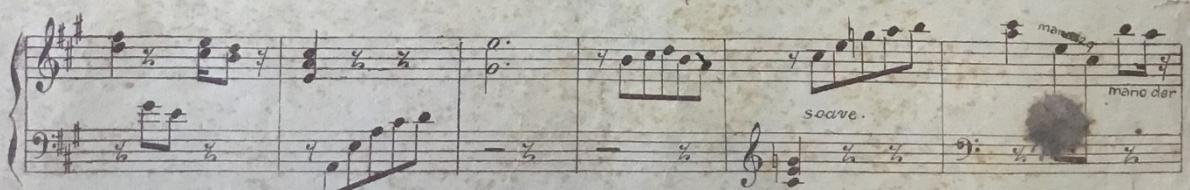
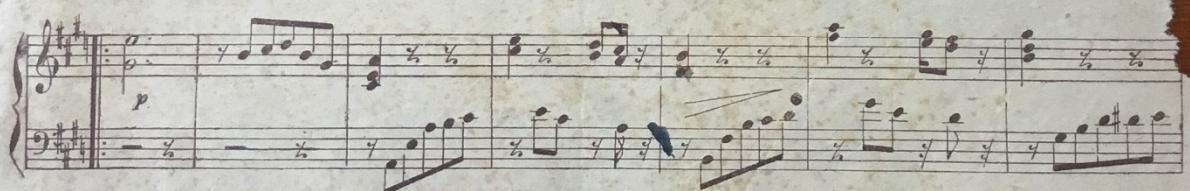
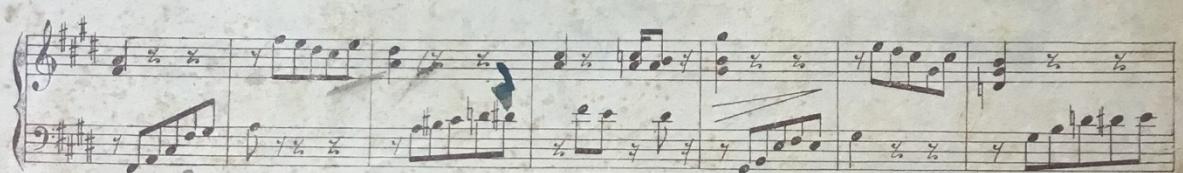
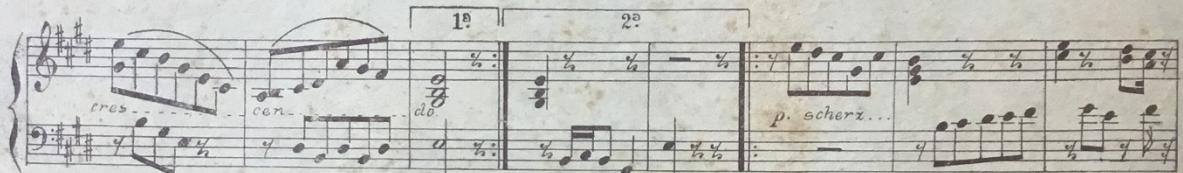
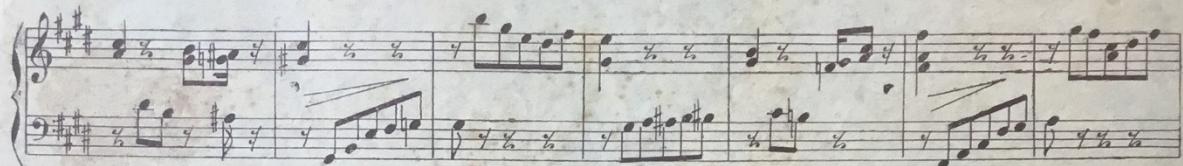
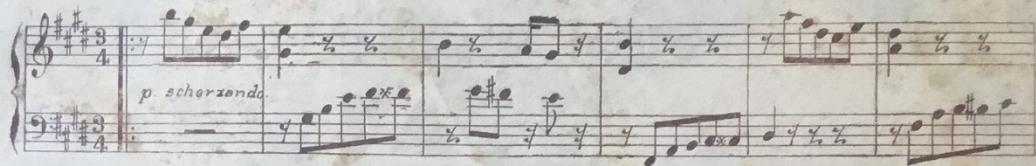
44

187 FUGITIVO

Original para
"MUNDO AL DIA"

PASILLO COLOMBIANO

187 ALBERTO URDANETA, F.



L.M. AGUILLO-DIB.

LA MUSICA NACIONAL

146

MUNECOS

Car 21/146

Original para "Muudo al Dia"

- PASILLO PARA PIANO -

Por CAROLINA SOTO

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
CULTURA

86

LA MUSICA NACIONAL

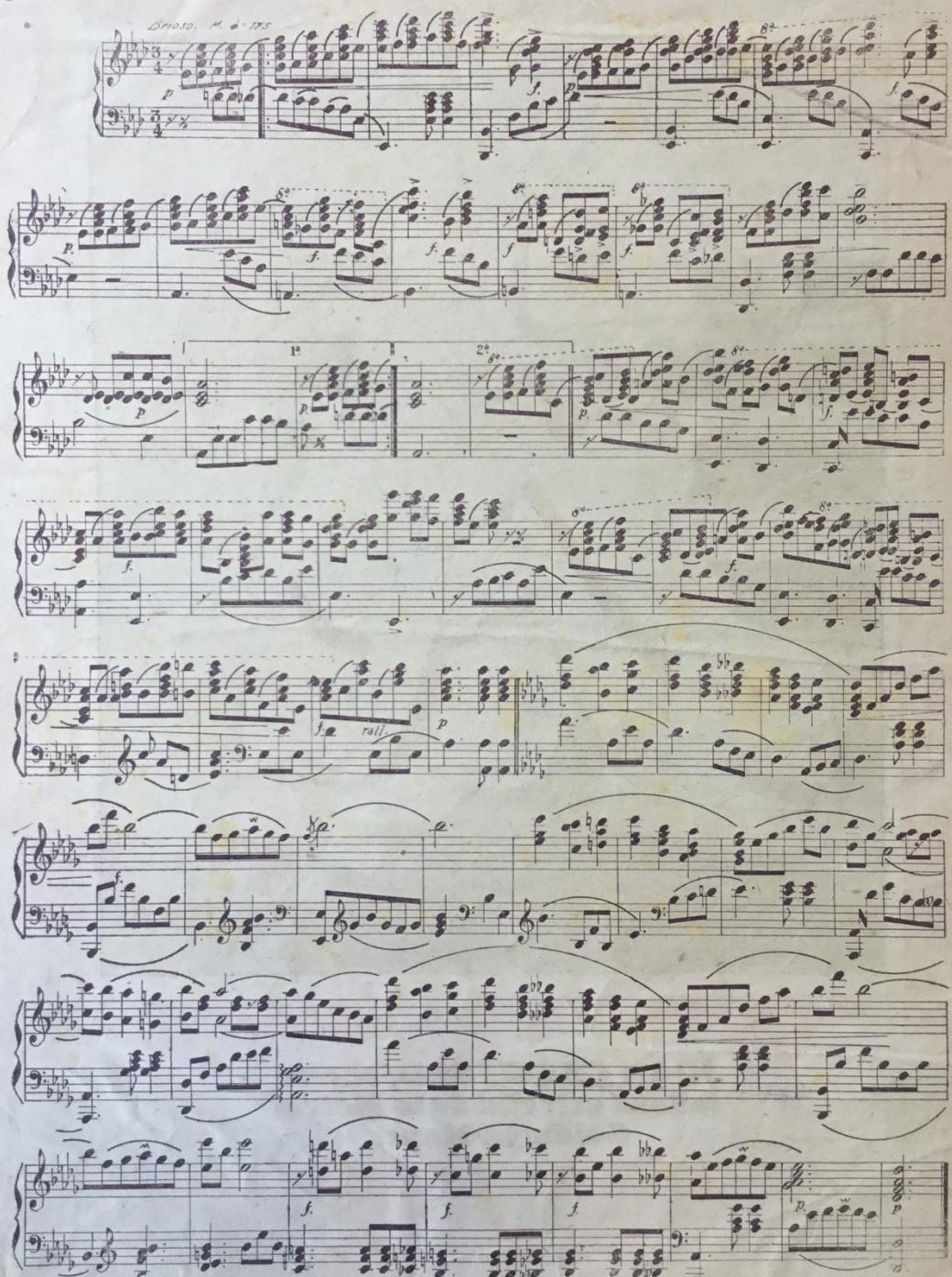
PASILLO NUMERO 6

De la colección de 20 pasillos dedicados cariñosamente a Pablo Fajardo Páez.

Original para MUNDO AL DIA

Por EMILIO MURILLO

143
M 84/6
CMPC
Car. 15/86



L. M. ARQUILLONE

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

col 21/34

Nenés

Original para "Mundo al Día."

PASILLO

José de la C. Sánchez. G.

Original para "Mundo al Día."

PASILLO

José de la C. Sánchez. G.

1º

2º

orese.

D.C. del 2º al 3º

Trio.

1º

2º

Fin.

L.M. AGUILLO -

LA MUSICA NACIONAL
QUIEN SABE...

PASILLO PARA PIANO

Por ANTONINO MELO, artista compañero del inolvidable Pedro Morales Pino

14
108416
CNDP
Car 13/10

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
CON CULTURA

69

ILUSION

PASILLO.

A. VASQUÉZ PEDRERO.

Allegro.

The musical score consists of 11 staves of piano music. The first staff begins with a dynamic of *scherzando*. The music is in 2/4 time, with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. The score is divided into sections by vertical bar lines and includes rehearsal marks. The 11th staff concludes with a dynamic of *D.C. Tutto*.

L. MARQUILLON

94

MUNDO AL DIA

CENTRO CULTURAL
DOCUMENTACION MUSICAL
CULTURA

98

M
168766
MPF
Ear 7/94

SUSANITA

PASILLO

Para "Mundo al Dia"

Manuel Escamilla.

L.M. AGUILÓN.
-Dib-

122

LOCO CARNAVAL
PASILLO "FESTERITO" Y DE "BOLA A BOLA"
DEDICADO A LOS ESTUDIANTES

ORIGINAL PARA MUNDO AL DIA

POR GUILLERMO QUEVEDO Z.

f. animato sordoso

PIANO. *p. (Cello)*

seguir

Fin *f. Ardente*

2 3

f. animoso

cres.

May.

ff. (Oboe)

12.

20.

D.C. al Fin

L. M. AGUILAR

DONACION: *L. Jose Vargas Cediel*

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL
 CULTURA

128

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

ALMA NACIONAL

PASILLO PARA PIANO

Original para **MUNDO AL DIA** Por ROBERTO MEDINA

Homenaje de admiración al Presidente electo de Colombia, doctor **ENRIQUE OLAYA HERRERA**

Allegro

- L. M. AQUILLON -

159

CARACUCHOS ROJOS-Pasillo por Isidoro Rueda Santamaría

Allegro Scherzo.

101

1º 2º

re re fa la fa ne fa fa fa do la

D.C. al 8º y
luego al Trio.

Amable brillante

TRIO

M. RONDEROS - DIB.

CENTRO COLUMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

13

LA MUSICA NACIONAL
OJOS QUE HABLAN

Original para MUNDO AL DIA

PASILLO COLOMBIANO PARA PIANO

Por J. B. SALES H.

M
1687.C6
CMPC
Car 21/13

44. III. die. 9/83

Algun vez y al f.

Dolce.

Final.

N. RONDEROS

MUSICA NACIONAL

VOLANDO "BOY"

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA

Pasillo colombiano para piano. Al distinguido aviador Coronel Herbert Boy

(Original para MUNDO AL DIA)

Por CARLOS E. CORTES Q.

The sheet music consists of 12 staves of musical notation for piano. The notation is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into sections labeled '1.' and '2.' with brackets. The piano part includes both treble and bass staves. The music is written in a clear, handwritten style. The page is numbered '1035' in red ink at the top right. There is also a handwritten note 'M 684.1 C 29 PC' and 'Cortes 1951'.

- L M AGUILLO -

98

CENTRO COLECCIONARIO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLCULTURA18 M
1687.16
CMPC
Car.698

EDUARDO SANTOS

PASILLO PARA PIANO.

PARA "MUNDO AL DIA"

Por MANUEL J. CUESTA, R.

Allegro

Sheet music for "Pasillo para Piano" by Eduardo Santos. The music is in 2/4 time, treble and bass staves, with various dynamics and markings. The score consists of eight staves of music, with the first two staves labeled "1º" and "2º" and the last two staves also labeled "1º" and "2º". The music concludes with a final section labeled "Fin." and "D.C. al 8º".

J. M. AGUILLO

ANEXO II

Edición crítica de la selección de partituras de *Mundo al Día: diario gráfico de la tarde*.

BAMBUCOS

RICAURTE

BAMBUCO PARA PIANO

Dedicado al aviador colombiano Benjamín Mendez

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1458, 01/12/1928

LUIS A. CALVO
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

The sheet music for RICAURTE, Bambuco para Piano, consists of five staves of musical notation. The first staff begins with a dynamic of *p* and a tempo of $\text{♩} = 100$. The second staff begins with a dynamic of *ff* and a tempo of $\text{♩} = 150$, marked *Allegro*. The third staff starts with a dynamic of *mf*. The fourth staff starts with a dynamic of *p*. The fifth staff starts with a dynamic of *mf*.

2
RICAURTE

31

1. 2.

37

mf

44

pp rit. a tempo

51

58

pp rit.

64

a tempo cresc.

3
RICAURTE

70

1. 2. *mf*

75

80 *p*

85

90 *cresc.*

95 1. 2. *rit.*

This musical score for piano consists of five staves of music. The first staff (treble clef) starts with a forte dynamic and includes markings for '1.' and '2.'. The second staff (bass clef) begins with a half note. The third staff (treble clef) starts with a forte dynamic. The fourth staff (bass clef) starts with a half note. The fifth staff (treble clef) starts with a forte dynamic. Various dynamics and performance instructions are included, such as *mf*, *p*, *cresc.*, and *rit.*.

101

mf

106

112

118

124

1. 2.

mf

130

pp *rit.*

This image shows a musical score for piano, consisting of six staves of music. The score is divided into measures 101, 106, 112, 118, 124, and 130. Measure 101 starts with a dynamic of *mf*. Measure 106 follows. Measure 112 is in a different key signature. Measure 118 continues the musical line. Measure 124 includes a dynamic instruction *mf* and a performance instruction *rit.* Measure 130 concludes the page with a dynamic of *pp*.

136

a tempo

142

148

pp *rit.*

154

a tempo *cresc.*

160

p

166

p *p* *f f*

This block contains six staves of musical notation. The first two staves begin at measure 136, with a dynamic of *a tempo*. The next two staves begin at measure 142. The fifth staff begins at measure 148 with dynamics *pp* and *rit.*. The final two staves begin at measure 154, with a dynamic of *cresc.*. The sixth staff begins at measure 160 with a dynamic of *p*. The bass clef staff continues from measure 166, with dynamics *p* and *p* marked under the first two measures, and *f f* marked under the last two measures. Various other markings like slurs, grace notes, and rests are present throughout the score.

AGUANTA

ESTUDIO DE BAMBUCO PARA PIANO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1445, 17/11/1928

GONZALO FERNÁNDEZ R.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

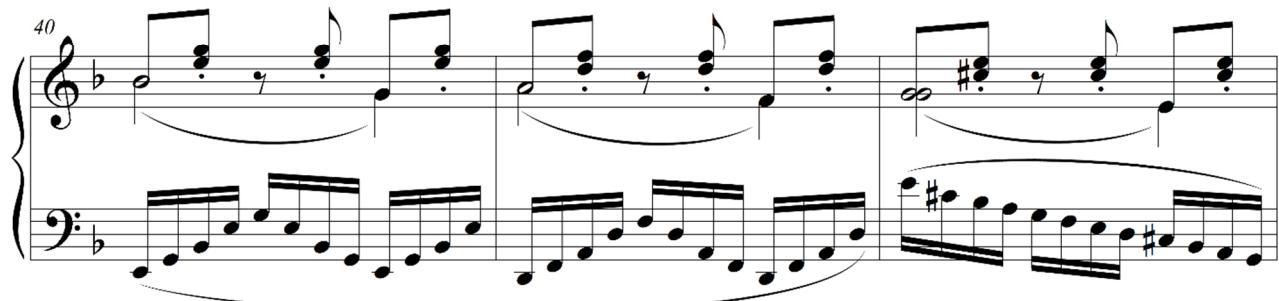
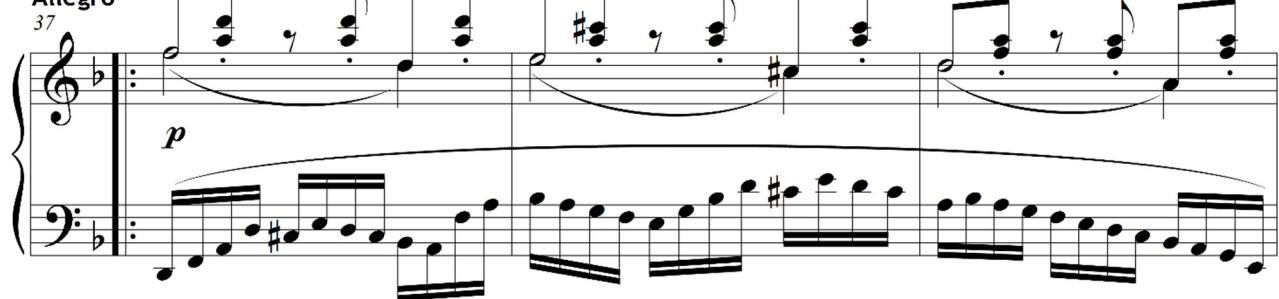
Sheet music for piano, Allegro, 8va. The music is divided into five systems by dashed horizontal lines. The first system (measures 1-3) shows a treble clef, a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The second system (measures 4-6) shows a treble clef, a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The third system (measures 7-9) shows a treble clef, a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The fourth system (measures 10-12) shows a treble clef, a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The fifth system (measures 13-15) shows a treble clef, a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features various note heads, stems, and bar lines, with dynamic markings such as 'cresc.' and 'dim.'.

2
AGUANTA

Allegro vivo

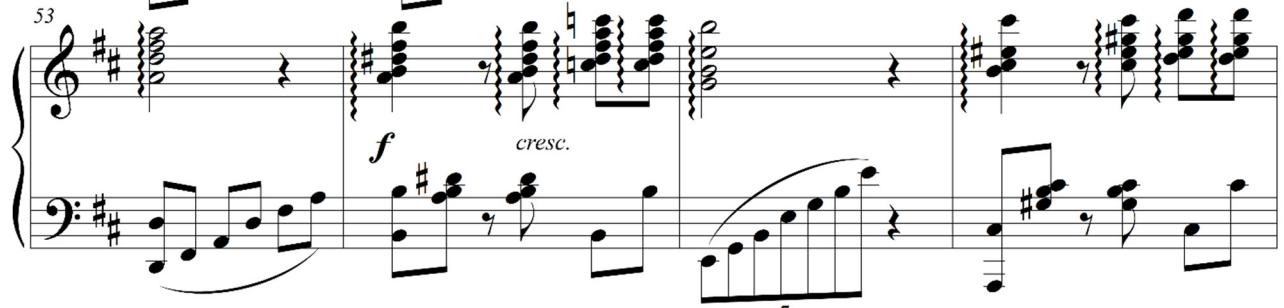


Allegro



3
AGUANTA

Allegro moderato



CAMINO DEL CERRO

BAMBUCO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA

Publicación: N. 1535, 02/03/1929

LETRA: PIERRE YAROMIN

MÚSICA: CARLOS ECHEVERRY

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

5

p Al co ger u na man za na laha llé quees ta ba mor di da

9

Cuán tas mu je res pa re cen man za ni tas en cen di das

13

To doel que mue reo seau sen ta su freu ni den ti cool vi do

17

pa ra laju ma najn cons tan cia, lo mis moes muer to que vi vo.

2
CAMINO DEL CERRO

21

Si tú me hu bie ras que ri do ha bri as si do mi mu jer;

pe ro te fuis te con o tro, que tal si te vas des pué... s;

mas me be sas teen la bo ca sin pen sar lo ni que rer.

33 To Coda
D.C al Coda

37

37

pp Sin pen sar lo ni que rer. *f*

MADRE

BAMBUKO PARA PIANO Y VOZ

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1523, 16/02/1929

MÚSICA: GONZALO FERNÁNDEZ
LETRA: J. DAVID CAÑIZALES
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

The musical score consists of five staves of music. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom three staves are for the voice, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music is in 3/4 time. The vocal part includes lyrics in Spanish. Measure 1 starts with piano chords. Measure 7 begins with the vocal line: "Ma dre tan so loel a cen to dees ta pa la braes". Measure 13 begins with the vocal line: "mur mu llo que nos da vi day a lien to yen tre las a las del vien to se mejaun ma gi". Measure 20 begins with the vocal line: "coa rru llo. Ma dre es pa la bra su bli me lle na deen can to di vi no". Measure 27 begins with the vocal line: "es co mun so no ro tri no que nues tras al mas re di me de las pe nas del". The score concludes with a dynamic instruction "D.C." followed by a forte dynamic "f".

7
Ma dre tan so loel a cen to dees ta pa la braes

13
mur mu llo que nos da vi day a lien to yen tre las a las del vien to se mejaun ma gi

20
coa rru llo. Ma dre es pa la bra su bli me lle na deen can to di vi no

27
es co mun so no ro tri no que nues tras al mas re di me de las pe nas del D.C. **f**

MONTAÑERO

BAMBUCO PARA PIANO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1745, 16/11/1929

GRACIELA GAITÁN GALVIS
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120$

1

5

9

13

17

2
MONTAÑERO

The musical score consists of four staves of music for piano, arranged in two systems. The first system (measures 22-26) starts with a forte dynamic (p) in the treble clef staff, followed by eighth-note chords in the bass clef staff. The second system (measures 27-31) begins with a mezzo-forte dynamic (mf) in the treble clef staff, followed by eighth-note chords in the bass clef staff. The third system (measures 32-35) starts with a piano dynamic (p) in the treble clef staff, followed by eighth-note chords in the bass clef staff. Articulations include slurs, grace notes, and dynamic markings (f, mf, p).

NUNCA MÍA SERÁS

BAMBUCO PARA PIANO

INÉDITO PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.2145, 21/03/1931

PEDRO MORALES PINO
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 150$



1

5

II



16



21

2
NUNCA MÍA SERÁS

A musical score for a vocal and piano piece. The score consists of five staves. The top two staves are for the voice (soprano) and the bottom three are for the piano. The music is in common time and includes various dynamics and performance instructions. The vocal line features several eighth-note patterns and some sustained notes. The piano accompaniment consists of chords and bass notes. Measure numbers 26, 31, 37, 42, and 48 are indicated above the staves.

26

31

37

42

48

3
NUNCA MÍA SERÁS

53

58

63 al Fine

68 D.S. al Fine Fine

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are for a treble clef instrument, likely a voice or piano, and the bottom two staves are for a bass clef instrument, likely a cello or double bass. Measure 53 starts with a half note followed by a dotted half note. Measure 58 begins with a half note followed by a dotted half note, then a quarter note. Measure 63 starts with a half note followed by a dotted half note, then a quarter note, and ends with a forte dynamic. Measure 68 starts with a half note followed by a dotted half note, then a quarter note, and ends with a forte dynamic. The score concludes with a final dynamic marking 'al Fine'.

PEÑAS ARRIBA

BAMBUCO PARA PIANO Y VOZ

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1487, 05/01/1929

ISABEL FARRERAS DE PEDRAZA
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

5

10

14

18

2
PEÑAS ARRIBA

22

No vie ci ta mi a

26

*Can ta ré
cresc.*

32

un bam bu co de la tie rra, un bam bu co de la

37

tie rra don de flo re ceel jaz mi in yhay per fu me dea zu ce nas.

42

f

3
PEÑAS ARRIBA

47

Dé ja me me mo ria triste
No te fi es deo jos ne gros
mf

no mees tes a tor men
queo jos ne gros son trai
cresc.

tan do, si la
do res, queu nos
qui seq no la
o jos ne gros

52

qui se no me loes tes re cor dan do,
fue ron cau sa de mis per di cio nes,
mf

el ti ple que mea com pa ña
ten go de mo rir can tan do
tie ne bo cay sa beha
ya que llo ran do na

58

blar ci, so lo que las le di fal tan los chas dees te o mun do jos pa raa sea ca yu ba dar mea llo ron pa ra rar. mi.
p

D.C. al Fin

63

Fin

llo rar. *f*

pp

PRINCIPE

BAMBUCO

A Emilio Murillo,

insigne luchador y tenaz propagandista de la música colombiana.

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.3151, 18/09/1937

CERBELEÓN ROMERO

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120-150$

Espressivo

2
PRINCIPE

26

31

36

41

46

51

RUNTANITA

BAMBUCO PARA PIANO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.2021, 18/10/1930

PEDRO R. MANRIQUE A.

Transcripción: *Laura Monroy Ruiz*

The sheet music consists of five staves of music for piano, arranged in two systems. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time (3/4). The second system starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time (3/4). The music features a mix of eighth and sixteenth-note patterns, with various dynamics like *mf* and *f*. The piano part includes both treble and bass staves.

2
RUNTANITA

Musical score for piano, page 2, measures 25-27. The score consists of two staves. The top staff is in G minor (indicated by a 'b' symbol) and the bottom staff is in C minor (indicated by a 'b' symbol). The music features a variety of chords and rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note figures. Measure 25 starts with a bass note followed by a treble note. Measure 26 begins with a bass note. Measure 27 starts with a bass note.

Musical score for piano, page 2, measures 30-32. The score consists of two staves. The top staff is in G minor (indicated by a 'b' symbol) and the bottom staff is in C minor (indicated by a 'b' symbol). The music includes a dynamic marking 'f' in measure 31. Measure 30 starts with a bass note. Measure 31 begins with a bass note. Measure 32 starts with a bass note.

Musical score for piano, page 2, measures 35-37. The score consists of two staves. The top staff is in G major (indicated by a '#' symbol) and the bottom staff is in C major (indicated by a '#' symbol). The music features eighth and sixteenth note patterns. Measure 35 starts with a bass note. Measure 36 begins with a bass note. Measure 37 starts with a bass note.

Musical score for piano, page 2, measures 38-40. The score consists of two staves. The top staff is in G major (indicated by a '#' symbol) and the bottom staff is in C major (indicated by a '#' symbol). The music includes a dynamic marking 'ff' in measure 40. Measure 38 starts with a bass note. Measure 39 begins with a bass note. Measure 40 starts with a bass note.

Musical score for piano, page 2, measures 45-47. The score consists of two staves. The top staff is in G major (indicated by a '#' symbol) and the bottom staff is in C major (indicated by a '#' symbol). The music includes a dynamic marking 'ff' in measure 47. Measure 45 starts with a bass note. Measure 46 begins with a bass note. Measure 47 starts with a bass note.

SOATA
BAMBUCO PARA PIANO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1985, 06/09/1930

LUIS A. DIAZ G.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

1

6

11

16

21

2
SOATA

A musical score for a string quartet (SOATA). The score consists of five staves, each representing a different instrument: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in common time and uses a 12-tone equal temperament tuning system. Measure 26 starts with a dynamic of f and includes a fermata over the first measure. Measure 27 begins with a dynamic of p . Measure 30 features a dynamic of mf . Measure 38 includes a dynamic of f . Measure 42 concludes with a dynamic of f and a "Fine" instruction.

SUELO IBAGUERÉÑO

BAMBUCO PARA PIANO

Dedicado a Inés Buenaventura, en Ibagué.

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA

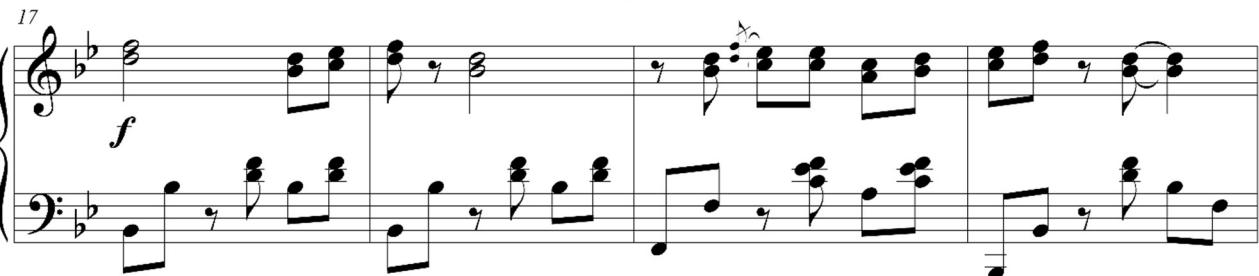
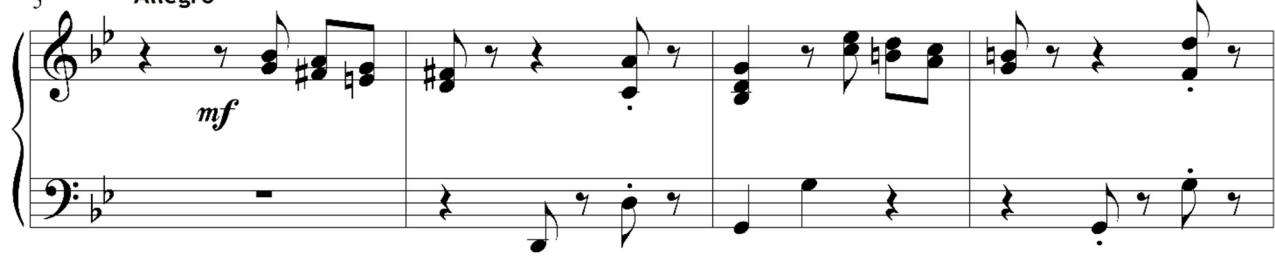
Publicación: N. 2229, 04/07/1931

CARLOS ECHEVERRY GARCÍA
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Moderato



5 Allegro



2
SUELO IBAGUERÉÑO

21

p

25

1.

29

con nostalgia del paisaje

34

1.

38

f

p

f

43

p

p

rall...

f

TEMORES

BAMBUCO PARA PIANO Y VOZ

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1637, 06/07/1929

MÚSICA: DIOGÉNES CHAVES PINZÓN

LETRA: JULIO ROBERTO GALINDO

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

12

No sé queo cul to te mor mejem bar ga En

16

lo pro fun do del al ma mi a Sien tou na que ja do lien tea mar ga que ja

21

de vaga me lan co li a Que me su pli ca con voz de rue go

2
TEMORES

26

que no me va ya
que me de mo re
que

31

To Coda

por lau sen cia meol vi da ri as

34

f

39

45

p

Que no meol vi das mehan re pe ti do tus

3
TEMORES

49

dul ces la bios que tan to quie ro ***ff*** Que noes lau sen cia cau sa

53

deol vi do mas co mo quie res que yo te cre a si meha blael al ma don de

57

te lle vo el al ma don de te lle vo.

60

D.C
al Coda

65

ff

8va - - - - -

TIO KIOSKO

BAMBUCO

Dedicado a don Arturo Manrique

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1275, 21-04-1928

CERBELEÓN ROMERO S.

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 150$

1. $\text{♩} = 150$

2.

p

2
TIO KIOSKO

21

25

29

33

37

TRIO

scherzando

p

D.S al TRIO

The musical score consists of four staves of music for two voices (Soprano and Alto) and piano. The score is divided into sections: 'TIO KIOSKO' (measures 21-32) and 'TRIO' (measures 37-44). The 'TIO KIOSKO' section begins with a piano introduction, followed by entries from the voices. The 'TRIO' section starts with a piano introduction, followed by entries from the voices. The piano part includes dynamic markings like *p* and *scherzando*, and a section labeled 'D.S al TRIO'.

3
TIO KIOSKO

41

45

49

52

1.

2.

PASILLOS

BOGOTÁ SOCIAL

PASILLO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1297, 19/05/1928

EDUARDO MALDONADO E.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

$\text{♩} = 180$

1

5

9

13

19

1. 2.

2
BOGOTÁ SOCIAL

23

27

32

37

41

3
BOGOTÁ SOCIAL

45

8va -

ff

49

ff

p

f

53

2.

D.C. al Fine

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. The key signature is one sharp. The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, and *8va*. Performance instructions include a fermata over a measure and a repeat sign with '2.' and 'D.C. al Fine'.

FUGITIVO
PASILLO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1154, 26/11/1927

ALBERTO URDANETA F.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120-150$

p scherzando

11

16

21

2
FUGITIVO

26

31

37

41

46

51

MUÑECOS

PASILLO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1664, 10/08/1929

CAROLINA SOTO
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

1

5

9

13

17

2
MUÑECOS

The musical score consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff (top) starts with a forte dynamic and includes a fermata over the first two measures. The second staff (middle) features eighth-note patterns with grace notes. The third staff (bottom) consists of eighth-note chords. Measure numbers 21, 25, and 29 are indicated above the staves.

PASILLO N.6

PASILLO

De la colección de 20 pasillos dedicados cariñosamente a Pablo Fajardo Páez

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1860, 05/04/1930

EMILIO MURILLO
Transcripción: *Laura Monroy Ruiz*

2
PASILLO N.6

22 *8va* -

26 *8va* -

30 *8va* -

34 *f* *rall.* *p*

38 *f*

The music consists of five staves of musical notation. The first four staves are in common time and the last staff is in 6/8 time. The key signature is one flat. The notation includes various chords, sixteenth-note patterns, and eighth-note patterns. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *rall.* (rallentando), and *p* (piano) are indicated. Articulations include slurs and grace notes. Measure numbers 22, 26, 30, 34, and 38 are marked above the staves. Measure 34 includes a key change to one flat. Measure 38 includes a time signature change to 6/8.

3
PASILLO N.6

42

47

51

55

59

f

f

p

p

NENÉS

PASILLO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.2195, 23/05/1931

JOSÉ DE LA C. SÁNCHEZ G.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 140-150$

1

2

3

4

5

16

21

cresc.

To Coda \oplus

Fine

2

26

cresc.

31 *p* 1. 2. D.S. al Coda

36 *TRIO*

41 *ff*

46

50 1. 2. D.S. al Fine

QUIEN SABE...

PASILLO

Publicado en Mundo al Día
N.2150, 28/03/1931

ANTONIO MELO*
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

*Artista compañero del inolvidable Pedro Morales Pino (Nota en partitura original).

2
QUIEN SABE...

25

30

35

Flauta

40

This musical score consists of five staves of music. The top two staves are for the piano, showing treble and bass clef staves with various notes and rests. The middle staff is for the flute, with the instruction "Flauta" written above it. The bottom two staves are also for the piano. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 25 starts with a treble clef piano staff. Measure 30 begins with a bass clef piano staff. Measure 35 starts with a treble clef piano staff. Measure 40 starts with a bass clef piano staff. Measure 35 includes a flute part with the instruction "Flauta" and a dynamic "8va--". Measure 40 includes a flute part with a dynamic "8va--". Measure 35 also includes a dynamic "2." above the piano staff. Measure 40 includes a dynamic "40" above the piano staff. The score is in common time and uses a key signature of one sharp (F#).

3
QUIEN SABE...

45

46

50

51

1.

2.

ILUSIÓN

PASILLO

Publicado en Mundo al Día
N.3150, 11/11/1937

A. VASQUEZ PEDRERO
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 140-160$

1

6

11

16

21

2
ILUSIÓN

26

ff *p*

31

mf

36

41

46

f D.C. *Tutto*

SUSANITA

PASILLO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1028, 25/06/1927

MANUEL ESCARMILLA
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

1

5

9

14

18

2
SUSANITA

22

27

LOCO CARNAVAL

PASILLO "FESTERITO" Y DE "BOLA A BOLA"

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.1642, 13/07/1929

GUILLERMO QUEVEDO Z.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro vivo $\text{♩} = 160-180$

1

5

9

13

17

Fin *f*

2
LOCO CARNIVAL

22

26

30

To Coda

34

Cello

38

Cello

3
LOCO CARNAVAL

42

cresc.

42

Cello

cresc.

45

1.

50

2.

D.C al Coda

54

59

64

D.C al Fin

ALMA NACIONAL

PASILLO

Homenaje de admiración al Presidente electo de Colombia, doctor Enrique Olaya Herrera

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA

Publicación: N.1819, 15/02/1930

ROBERTO MEDINA

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 140$ $\frac{8}{8}$

1

6

11

16

21

2
ALMA NACIONAL

26



31



36

2.

TRIO



41



46



3

51

1. | 2. | D.S. al Coda

55 Vivace

mf

60

65

70

CARACUCHOS ROJOS

PASILLO

PUBLICADO EN MUNDO AL DÍA
N.2098, 24/01/1931

ISIDORO RUEDA SANTAMARÍA
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro Scherzo

1. *mf*

rit.

2.

p

2
CARACUCHOS ROJOS

23

28

33

1.

2.

TRIO

p

38

41

mf

3
CARACUCHOS ROJOS

45

mp

49

53

f

OJOS QUE HABLAN

PASILLO PARA PIANO

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.2262, 14/08/1931

J.B. SALES H.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120$

1. 2. 17. 2. 13. 9. 5.

al Φ

2
OJOS QUE HABLAN

21

25

29

33

1. 2.

D.S.
y al Coda

f

37

41

3
OJOS QUE HABLAN

45

Dolce

49

53

57

61

cresc.

al Fin

65

2.

Fin

D.S. al Coda
y Fin

VOLANDO "BOY"

PASILLO

Al distinguido aviador Coronel Hebert Boy

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: N.2761, 08/04/1933

CARLOS E. CORTÉS Q.

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

mf

1

5

9

13

17

21

2
VOLANDO "BOY"

25

29

33

37

41

45

49

mf

f

mp

cresc.

cresc.

f

This musical score consists of eight staves of music for two voices. The music is in common time and is primarily in G major, with some sections in A major. The vocal parts are written in soprano and alto clefs. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *cresc.*. The vocal parts are separated by a brace. The music is divided into measures by vertical bar lines, and measure numbers (25, 29, 33, 37, 41, 45, 49) are placed at the beginning of each staff. The title "VOLANDO 'BOY'" is centered at the top of the page, with the number "2" positioned above it.

EDUARDO SANTOS

ORIGINAL PARA MUNDO AL DÍA
Publicación: 3184, 14/05/1938

PASILLO

MANUEL J. CUESTA R.
Transcripción: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130-150$

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (Treble and Bass) starts with a dynamic *f*. Staff 2 (Treble and Bass) starts with a dynamic *f*. Staff 3 (Treble and Bass) starts with a dynamic *f*. Staff 4 (Treble and Bass) starts with a dynamic *ff*. Staff 5 (Treble and Bass) starts with a dynamic *ff*. Measures are numbered 1, 6, 11, 16, and 21. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *pp*, and *p*, as well as slurs and grace notes.

26

30

33

1^a *p*
2^a *f*

38

cresc.

43

48

1.
2.

The musical score consists of six staves of piano music. Staff 1 (Treble and Bass) starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Staff 2 (Treble and Bass) begins with a piano dynamic (p) and a bass note. Staff 3 (Treble and Bass) starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Staff 4 (Treble and Bass) starts with a piano dynamic (p) and a bass note. Staff 5 (Treble and Bass) starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Staff 6 (Treble and Bass) starts with a piano dynamic (p) and a bass note. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *1^a p*, *2^a f*. The music is divided into measures 26, 30, 33, 38, 43, and 48.

ANEXO III

Enlaces a los archivos de audio de las transcripciones y al material audiovisual (*YouTube*) de la propuesta interpretativa. Asimismo, se adjuntan las partituras de las adaptaciones para violín, con acompañamiento de guitarra, en las páginas siguientes.

Archivos de audio de las partituras seleccionadas a partir de la edición crítica:

https://drive.google.com/drive/folders/17qp9zyF3L-f_i0mC_bQggZ6J6pwdS1vP?usp=sharing

Runtanita, de Pedro R. Manrique A., 1930:

<https://youtu.be/7C5sqtDK9vY>

Príncipe, de Cerbeleón Romero S., 1937:

https://youtu.be/7_V4mjGl24Y

Volando “Boy”, de Carlos E. Cortés Q., 1933:

<https://youtu.be/J1zQNdOGVbo>

Eduardo Santos, de Manuel J. Cuesta R., 1938:

<https://youtu.be/u2CP4w78DNQ>

RUNTANITA

Versión para violín

Original para Mundo al Día

Publicación: N. 2021, 18/10/1930

BAMBUCO

PEDRO R. MANRIQUE A.

Transcripción: Laura Monroy Ruiz

The sheet music for violin of the bambuco 'Runtanita' by Pedro R. Manrique A. The music is in 3/4 time, G major, and consists of 10 staves of music with various dynamics and markings. The dynamics include *mf*, *f*, *pp*, *mp*, and *ff*. The markings include *V* (with a dot above the staff), *3*, *2*, *1.*, *2.*, and a bracket under the staff at measure 23. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note groups, and includes a section with a bass line at the bottom of the page.

PRINCIPE

BAMBU CO

Versión para violín
Original para Mundo al Día
Publicación: N.3151, 18/09/1937

CERBELEÓN ROMERO
Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120-150$

Expressivo *mf*

1.

2.

mf

2.

mf

1.

mf

1.

2.

f

VOLANDO "BOY"

PASILLO

Versión para violín

Original para Mundo al Día

Publicación: N.2761, 08/04/1933

CARLOS E. CORTÉS Q.

Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

3

5 *mf*

9

13 1.

17 2.

21

25

29

33 1. 2.

2
VOLANDO "BOY"



Musical score for 'VOLANDO "BOY"'. The score consists of five staves of music for a single instrument. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score is divided into measures 37, 41, 45, and 49. Measure 37 starts with a forte dynamic (mf) and a sixteenth-note pattern. Measure 41 begins with a forte dynamic (f). Measure 45 starts with a mezzo-forte dynamic (mp) and includes a crescendo instruction. Measure 49 includes a crescendo instruction and a forte dynamic (f) at the end.

EDUARDO SANTOS

Versión para violín

Original para Mundo al Día

Publicación: N.3184, 14/05/1938

PASILLO

MANUEL J. CUESTA R

Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130-150$

Sheet music for violin of 'PASILLO' by Eduardo Santos. The music is in 3/4 time, key signature is one flat. It consists of 12 staves of music with various dynamics (f, ff, p, ff, f, ff, p, f, ff, 1a p, 2a f, cresc.) and performance instructions (V, //). The music starts with a dynamic ff and ends with a dynamic f.

RUNTANITA

Guitarra acompañante
Original para Mundo al Día
Publicación: N. 2021, 18/10/1930

BAMBU CO

PEDRO R. MANRIQUE A.
Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Sheet music for a solo instrument, likely trumpet, featuring ten staves of music with various dynamics and performance instructions. The music is in 3/4 time, with key signatures changing frequently (G major, A major, B major, C major, D major, E major, F# major, G major, A major, B major). The dynamics include *mf*, *mp*, *ff*, and *p*. The music includes measures 1-2, 7, 13-14, 19, 25, 31-32, 37, 43, and 49. Measure 31 includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 37 includes a dynamic *p* and a fermata. Measure 43 includes a dynamic *mp*. Measure 49 includes a dynamic *ff*.

PRINCIPE

BAMBUKO

Guitarra acompañante
Original para Mundo al Día
Publicación: N.3151, 18/09/1937

CERBELEÓN ROMERO S.
Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 120-150$

VOLANDO "BOY"

Guitarra acompañante
Original para Mundo al Día
Publicación: N.2761, 08/04/1933

PASILLO

CARLOS E. CORTÉS Q.
Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130$

1. 2.

19

25

31

37

43

49

mf

f

mf

f

mp

cresc.

cresc.

f

EDUARDO SANTOS

PASILLO

Guitarra acompañante
Original para Mundo al Día
Publicación: N.3184, 14/05/1938

MANUEL J. CUESTA R.
Adaptación: Laura Monroy Ruiz

Allegro $\text{♩} = 130-150$

1. 2.

